Die englischen Bühnenbearbeitungen von Shakespeares „As you like it".

Inaugural-Dissertation

der

hohen philosophischen Fakultät der Universität Rostock

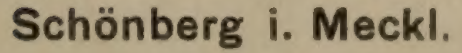
zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Wilhelm Bibeljé

aus Grabow i. M.



Schönberg i. Meckl.
Lehmann & Bernhard, Hofbuchdrucker.
1911.

Referent: Professor Dr. Lindner.

Meinen Eltern

Inhalt.

Literatur.

Außer den im Text aufgeführten Werken habe ich noch folgende Bücher zu Rate gezogen (resp. Zeitschriften):

T. D. Barnett, Notes on Shakespeare's play of „As you like it". 1895. (im Brit. Mus. 11763. aaa. 19).

Biographia Britannica.

Franz, Dr. Rud., Der Aufbau der Handlung in den klassischen Dramen. 3. Aufl. Bielefeld und Leipzig 1904.

Glöde, Shakespeare in der Literatur Englands des 17. und 18. Jahrhunderts.

Granger's Biographia Historica of England. 2nd ed.

Halliwell, Shakesperian Drolls, from a Rare Book, printed about A. D. 1698, entitled the Theatre of Ingenuity. Halliwell, London 1859.

Klöpper, Dr. Clemens, Englisches Real-Lexikon. Leipzig 1897. 4 Bde.

The London Gazette.

Muret-Sanders: Encyclopädisches Wörterbuch der englischen und deutschen Sprache. Berlin 1891. 4 Bde.

The Tatler.

The Theatre (im Brit. Mus. 641. h. 12).

Theatrical Observer, and Daily Bills of the Play.

The Times.

Wolf, Max, Shakespeare, München 1907. 2 Bde.

Woodforde, F. C., An ethymological index to Shakespeare's play of „As you like it".

Schmidt, Alexander, Shakespeare-Lexikon. Berlin 1902. 3. Ausgabe, 2 Bände.

Einleitung.

Shakespeare hat Titel und Stoff seines Lustspiels „As you like it“ einem Roman von Thomas Lodge entlehnt, der unter dem Titel „Rosalyne“ im Jahre 1590 zuerst gedruckt wurde und seinerseits wieder auf „The Tale of Gamelyn“ zurückgeht.[1]) Zwar hat Shakespeare durch Einfügung mehrerer eigener Charaktere[2]) die Handlung erweitert, doch zeigen die Grundgedanken beider Werke die weitgehendste Übereinstimmung. Entstanden ist das Lustspiel 1599 oder 1600.[3])

Wie die meisten der Shakespeareschen Dramen, so hat auch das Lustspiel „As you like it“ im Laufe der Jahrhunderte mannigfache Wandlungen durchgemacht, innere wie

---

[1]) Über die Quellen des Lustspiels vgl.: Delius, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. VI, S. 226. — Dowden, Shakespere. London 1905. S. 108. — Genée, William Shakespeare in seinem Werden und Wesen. Berlin 1905. S. 239, 240. — O'Connor, An Index to the Works of Shakespeare. London 1887. S. 21. — G. Sarrazin, Aus Shakespeares Meisterwerkstatt. Stilgeschichtliche Studien. Berlin 1906. S. 175, 185. — Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. London 1875. Bd. I, S. 400. — Zupitza, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft (zitiert: Shakespeare-Jahrbuch), XXI, S. 69.

[2]) Sidney Lee, William Shakespeare, sein Leben und seine Werke. Leipzig 1901. Durchgesehen und eingeleitet von Prof. Dr. Richard Wülker. S. 194.

[3]) Über die Entstehungszeit des Lustspiels vgl.: Ward, a. a. O., S. 400. — Sarrazin, a. a. O , S. 175. — Dowden, a. a. O., S. 108. — Genée, a. a. O., S. 239, 240. — König, Der Vers in Shakespeares Dramen S. 136. — O'Connor, a. a. O., S. 21.

äußere, und zahlreiche Bearbeitungen erlebt. Die Gründe, die zu so häufigen Umarbeitungen geführt haben, sind der verschiedensten Art.[1]) Sie liegen zum großen Teil in der Weiterentwicklung der Bühnenverhältnisse begründet, in der wechselnden äußeren Einrichtung der Stätten, in und auf denen die Dramen aufgeführt wurden. Oft sind Änderungen und Streichungen von den Theaterdirektoren vorgenommen, um die Handlung, die ihnen vielleicht zu kompliziert erschien, zu vereinfachen, oder nur, um die Spieldauer herabzusetzen. Vor allem aber war ohne Zweifel sehr oft der von Jahrzehnt zu Jahrzehnt sich ändernde Geschmack des Publikums maßgebend, von dessen Gunst ein Theaterleiter vor dreihundert Jahren ebenso abhängig war, wie er es heute noch ist. Und eine Änderung hatte naturgemäß oft eine ganze Reihe weiterer im Gefolge, wie sich bei der Besprechung der einzelnen Bearbeitungen mehrfach ergeben wird.

---

[1]) Vgl. auch: Frederick W. Kilbourne, Alterations and Adaptations of Shakespeare. Boston 1906. S. 6—21.

Die englischen Bühnenbearbeitungen von Shakespeares „As you like it.“

Die **älteste Bühnenbearbeitung,** die mir zugänglich war, stammt aus dem Jahre **1723** und trägt den Titel:

Love in a Forest.[1]) A Comedy.
As it is acted at the Theatre Royal in Drury Lane,
By His Majesties Servants. By Mr. Johnson.
London 1723

und ist gewidmet:

To the Worshipful Society of Free-Masons.[2])

Der Verfasser resp. Bearbeiter ist Charles Johnson.[3]) Er wurde 1679 geboren, studierte ursprünglich die Rechte, wandte sich aber der Schriftstellerei zu, als er 1701 die Bekanntschaft des Schauspielers Robert Wilks machte. Durch Wilks Vermittlung und Unterstützung gelang es ihm, seine Dramen in Drury Lane zur Aufführung bringen zu lassen. Über seine literarische Tätigkeit läßt sich Genest folgendermaßen aus: „He was in general a plagiary, without acknowledging his obligations to others, and pretending to

---

[1]) Im Brit. Mus. 11763. e. 17.

[2]) Vgl. Hettner, Geschichte der englischen Literatur von der Wiederherstellung des Königtums bis in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. 1660—1770. 5. Aufl. Braunschweig 1894. S. 195—216.

[3]) Vgl. Biographia Dramatica, I, 400—402. Allibone, Critical Dictionary of English Literature and British and American Authors. Philadelphia 1891. Vol. I, p. 969.

have only borrowed a hint, when he had borrowed a great deal; on the whole, his dramatic writings do him credit.“ Johnson schrieb im ganzen neunzehn Dramen. Noch nach 1733 heiratete er eine reiche junge Witwe, nach deren frühem Tode er sich ganz von der Welt zurückzog. Er starb am 11. März 1748.

Johnsons Lustspiel „Love in a Forest“ ist aus verschiedenen Shakespeareschen Dramen zusammengesetzt. So finden sich darin Stellen aus „Henry VI., part first“, „Richard II.“, „Much Ado about Nothing“, wenige Zeilen aus „Twelfth Night, ore What you will“ und ganze Szenen aus „A Midsummer-Night's Dream“. In der Hauptsache jedoch hat Johnson Shakespeares „As you like it“ seiner Bearbeitung zugrunde gelegt, wie aus dem Folgenden erhellt.

Akt I.

Abgesehen von geringen sprachlichen Abweichungen stimmt die **erste Szene** fast ganz mit der ersten Szene bei Shakespeare[1]) überein. Nur ist hier die Unterredung zwischen Oliver und Charles, der als „Master of the Duke's Academy“ eingeführt wird, etwas erweitert. Oliver versichert sich erst umständlich der Freundschaft des Ringers, um ihm dann die Schandtaten seines Bruders Orlando mit erheuchelter Trauer und Entrüstung zu erzählen, der nicht nur seinen leiblichen Bruder durch Gift habe umbringen wollen, der sogar die Absicht habe, den neuen Herzog, Frederick, durch schmählichen Verrat aus dem Wege zu räumen, um so dem verbannten Herzog Alberto, der in dem Städtchen Liege im Ardenner Walde mit seinen Anhängern lebt, wieder zum Thron zu verhelfen. Schließlich bittet er Charles, Orlando zum Zweikampf vor dem Herzog in die Schranken zu fordern, und gibt ihm das Versprechen, für

---

[1]) Allen Vergleichen habe ich die Globe-Edition (von 1907) zugrunde gelegt.

seine Familie sorgen zu wollen, wenn er, der berühmte Fechter, wider Erwarten durch den jungen Orlando fallen sollte. Nach anfänglichem Widerstreben geht Charles auf den Plan ein.

Die **zweite Szene** führt uns in ein Zimmer des Palastes. Rosalind und Celia, Nichte und Tochter des Usurpators, befinden sich im Gespräch. Dieses ist ganz aus Shakespeare entlehnt. Dann aber fehlt bei Johnson die ganze Unterhaltung der jungen Mädchen mit Touchstone (Zeile 45—97 — a great show)[1]. Dafür tritt sogleich Le Beu, der glatte Höfling, ein und benachrichtigt die Prinzessinnen von dem bevorstehenden Zweikampf zwischen Charles und Orlando, welch letzterer von dem Master of the Duke's Academy des Hochverrates beschuldigt werde. Rosalind und Celia beschließen, dies „State Duel" anzusehen.

Die **nächste Szene** ist zum großen Teil aus „Richard II." entlehnt, und zwar Akt I, Szene 3. So ist die bei Shakespeare in die 2. Szene eingefügte kurze Kampfszene von Johnson zu einem regelrechten großen „State Duel" erweitert, in dem die Waffen entscheiden sollen, ob Charles mit seiner schweren Anklage gegen Orlando recht hat oder nicht.

Folgende Zeilen aus „Richard II." sind mit geringen Änderungen in diese Szene eingefügt: I, 3; 7, 8. Dann folgen 7 eigene Verse des Bearbeiters, in denen erklärt wird, daß alles zum Zweikampf bereit ist; diese Verse klingen z. T. an an Shakespeare, „Richard II.", I, 1; 7, 26, 27. Von verschiedenen Seiten betreten nun Charles und Orlando die Bühne und bitten den Herzog, ihnen den Zweikampf gewähren zu wollen. Diese Zeilen sind entlehnt aus „Henry VI., Part First", IV, 1; 78, 79. Aus „Richard II." sind dann wieder folgende Zeilen von Johnson übernommen:

---

[1]) Hier und im Folgenden immer die Verszahl der Globe-Edition!

I, 1; 30—34 (hier heißt es: — — to my Royal Master), 35 (hier ist der Name „Thomas Mowbray“ durch „young Orlando“ ersetzt), ferner: 36—39, 45, 46—50 („two“ statt „twain“), 51 („shed“ statt „cool'd“), 54 („this presence“ statt „your highness“), 55; ferner mit geringen sprachlichen Abweichungen: 56, 57, 61—66.

Die folgenden Zeilen, die das Interesse der Mädchen an dem jungen Orlando bekunden, sind eigene Zutat Johnsons. Der ganzen Lage entsprechend ist der Versöhnungsversuch, den bei Skakespeare Rosalind und Celia noch unternehmen, von Johnson natürlich gestrichen, da sie in eine Turnier-Szene nicht passen. Die dann eingeschobenen Worte des Marschalls: „On pain of death, no person — fair designs“ finden sich „Richard II.“, I, 3; 42—45.

Der Schluß der Szene lehnt sich wieder ganz eng an das Vorbild an. Sprachliche Abweichungen von geringer Bedeutung finden sich allerdings auch hier, z. B.:

246: name statt calling,
257: will statt shall,
257: Sir statt gentleman,
266: fought statt wrestled,
267: cosin statt coz,
283: daughters statt daughter

und andere mehr.[1])

In Johnsons Bearbeitung bleibt Le Beu während des letzten Teiles der Szene auf der Bühne, bei Shakespeare verläßt er dieselbe, um nach Rücksprache mit dem Herzog wiederzukommen und nun erst Orlando den Rat zu baldiger Flucht zu geben.

Die Schlußzeilen der Szene, 298—301, hat Johnson

[1]) In Zukunft sollen derartige sprachliche Unterschiede, soweit sie Sinn und Inhalt nicht ändern, nur noch berücksichtigt werden, wenn sie zur Feststellung der Quellen dienen können.

gestrichen. Damit fehlt Orlandos erstes Bekenntnis seiner Liebe zu Rosalind, das er sich selbst ablegt, nachdem er sich vorher, während seines Gespräches mit dem Mädchen, über seine Neigung klar geworden ist. Die Zeilen sind nicht unbedingt notwendig zum Verständnis des Ganges der Handlung; aber es liegt auch kein Grund vor, sie zu streichen, zumal durch sie der weitere Verlauf bereits angedeutet wird.

Die **folgende Szene** weist nur einige Streichungen auf, die Johnson offenbar nur vorgenommen hat, um die Szene zu kürzen. Gestrichen sind folgende Zeilen: 8, 9, 52, 65—68, 71—84, 92—140. Besonders durch die letzte Streichung von fast 50 Zeilen, die die Verabredung der Mädchen, zusammen in Verkleidung in den Ardenner Wald fliehen zu wollen, enthalten, verliert die Handlung sehr an Klarheit und Durchsichtigkeit.

Akt II.

Die **erste Szene** führt uns vor Olivers Haus. Bei Shakespeare ist dies die 3. Szene des II. Aktes. Die Szenen 1 und 2 bei Shakespeare sind von Johnson nachgestellt worden.

Offenbar hat Johnson diese Szenen-Umstellung vorgenommen, um einen mehrmaligen Szenenwechsel, wie er bei der Szenenordnung Shakespeares erforderlich ist, zu vermeiden und so die Aufführung äußerlich einfacher und bequemer zu gestalten. Der Bearbeiter hat m. E. die Umstellung ganz geschickt gemacht; die Handlung leidet darunter nicht.

In der ersten Szene sind zwischen 65 und 66 von Johnson 16 eigne Zeilen eingelegt: Le Beu überbringt Orlando den Befehl des Herzogs, binnen dreier Tage das Land zu verlassen, sonst werde er als Verräter mit dem Tode bestraft werden — ein Zusatz Johnsons, der ganz und gar überflüssig ist. Allerdings wird durch diesen von Le Beu über-

brachten Befehl Szene 2 des II. Aktes bei Shakespeare z. T. hinfällig, wenigstens, was das Suchen und Fragen des Herzogs nach Orlando anbelangt; aber Johnson hat diese Szene nicht gestrichen, sondern als

Szene 2 wörtlich von Shakespeare übernommen. Nur hat er die Zeilen 5—9 weggelassen, in denen des Verschwindens des Narren Touchstone[1]) Erwähnung getan wird, weil er die Person des Touchstone überhaupt aus dem Lustspiel entfernt hat. In der abschließenden allgemeinen Kritik der Bearbeitung und der Einschätzung ihres Wertes oder Unwertes werde ich noch darüber zu handeln haben, warum, und ob mit Recht oder Unrecht Johnson diese Figur aus dem Shakespeareschen Lustspiel gestrichen hat.

Szene 3 (Globe-Edition II, 1) zeigt uns das Leben der Verbannten im Ardenner Wald. Sie stimmt zum größten Teil wörtlich mit der Vorlage überein. Zwischen 20 und 21 findet sich ein Zusatz Johnsons: Lord Amiens prophezeit seinem Herrn, dem vertriebenen Herzog, die kleine Stadt im Ardenner Wald, in deren Nähe sie wohnen, werde immer mehr wachsen, und alle seine früheren Untertanen würden nach und nach ihren neuen Herrn verlassen und sich wieder bei ihrem früheren Herzog einfinden. Weiterhin sind dann die Reden, die bei Shakespeare der erste Lord führt, Jaques übertragen und demgemäß natürlich etwas umgeändert, doch so, daß der Sinn unverändert erhalten bleibt. M. E. ist diese Änderung eine entschiedene Verbesserung; denn die Worte des ersten Lords klingen so sehr an die Jaques' an, daß man sie ihm ohne weiteres zuschieben kann; und ferner tritt der erste Lord an keiner anderen Stelle im Lustspiel irgendwie hervor, wodurch es sich rechtfertigen ließe, daß ihm so bedeutsame Worte in den Mund gelegt werden.[2])

[1]) Vergl. Ward, A History of English Dramatic Literature to the Death of Queen Anne. London 1875. p. 501 ff.

[2]) Diese Verbesserung ist von den meisten der späteren Bearbeiter beibehalten worden.

Ganz gestrichen sind in dieser Szene: 12—17, 41, 64—66.

In der **folgenden Szene** (Gl.-Ed. II, 4) fehlt außer Touchstone auch noch Corin. Infolgedessen fallen in dieser Szene eine ganze Reihe von Zeilen weg, wodurch eine Vereinfachung und Kürzung erreicht wird, die der Bearbeiter offenbar bezweckt hat, durch die aber die Szene viel von ihrem Reiz und ihrer Eigenart verliert.

Getrichen sind die Zeilen: 10—64, 66 z. T., die erste Halbzeile von 67, 68 und die ersten Worte von 69 (Corins Worte werden hier z. T. von Sylvius gesprochen!), 88—90; in der letzten Zeile dieser Szene fehlen die Worte: —right suddenly.

Die **nächste Szene** (Gl.-Ed. II, 5) hat Johnson ganz gestrichen — sehr zum Nachteil für seine Bearbeitung. Zwar fördert diese Szene, die Shakespeare nur der Liedchen wegen eingelegt hat,[1]) den ohnehin sehr langsamen Gang der Handlung des Lustspiels in keiner Weise; aber durch Streichung dieser Szene verliert das Stück doch ganz außerordentlich an Anmut und Schönheit und büßt ein gut Teil seines Charakters als Pastoral-Drama ein. Johnson hat diese Szene nur gestrichen, um den Gang der Handlung zu beschleunigen und das Lustspiel zu kürzen.

Nur sehr geringe Abweichungen von der Vorlage bietet die **nächste Szene,** zwischen Orlando und Adam. Die Worte Orlandos: „If this uncouth forest — to thee" sind gestrichen.

Die **letzte Szene** des II. Aktes — Duke Alberto, Amiens, and Nobles at a Banquet — (Globe-Edition II, 7) hat die ersten 44 Zeilen wörtlich entlehnt. Ein Versehen ist es, daß Jaques hier ausführlich von seinem Zusammentreffen mit einem Narren erzählt, während doch Touchstone sonst

---

[1]) Über Shakespeares musikalische Begabung vgl. Gerwinus, Händel und Shakespeare, besonders S. 325ff.

ganz aus der Bearbeitung gestrichen ist. Weggelassen sind die Zeilen 45—87, die Unterhaltung des Herzogs mit Jaques, dessen Charakter durch diese ungerechtfertigte Kürzung bedeutend an Schärfe und Klarheit verliert. Der Hauptgrund, der Johnson veranlaßt hat, so viele Reden Jaques' zu streichen resp. zu kürzen, dürfte wohl in der eminenten Schwierigkeit zu suchen sein, mit der die Darstellung dieser Figur auf der Bühne verbunden ist; ohne Zweifel werden gerade hier die größten Anforderungen an Kunst und Geschicklichkeit des darstellenden Schauspielers gestellt,[1]) und Johnson wollte diese Schwierigkeit durch Kürzungen wohl nach Möglichkeit herabsetzen.

Die Zeilen 87, 2. Halbzeile — 102, 1. Halbzeile, sind wörtlich übernommen, die nächsten 1½ Zeilen fehlen — eine unwesentliche Kürzung —, 104—139 stimmen wieder ganz mit dem Original überein. Dann folgt ein Zusatz von 14 Zeilen: Lord Amiens verkündet dem Herzog, daß sich eine Anzahl Bewohner der Stadt Liege eingefunden habe, um den Herzog mit der Aufführung eines kleinen Stückes zu unterhalten, das den Titel trägt: „A tedious brief scene of young Pyramus and his Love Thisby; very tragical mirth." 4 Zeilen dieser Rede Amiens' sind dem „Midsummer-Night's Dream" entnommen: V, 1; 56—58, 60. Anschließend an diesen Bericht des Lords stellt Jaques seine berühmte Betrachtung über die Welt als Bühne und die sieben Alter der Menschen an,[2]) Gedanken, die sich auch in den Literaturen

---

[1]) Oechelhäuser, Einführungen in Shakespeares Bühnendramen und Charakteristik sämtlicher Personen. 3. Aufl., Minden 1895. S. 187 ff.

[2]) Vgl. dazu: Shakespeares Seven Ages of Man, illustrated. W. Bromley, London 1799. Im Brit. Mus.: 1752. b. 13. — Shakespeare, The Progress of Human Life; Shakespeare's Seven Ages of Man, illustrated by a series of extracts in prose and poetry. Introduced by a brief memoir of Shakespear and his writings. Evans, London 1818. Im Brit. Mus.: 11765. b. 39. Ausgabe von 1834: im Brit. Mus.: 11763. e. 18. — Shakespeare, The Seven Ages of Man, ed. by J. Martin, London 1840 und 1848. Im Brit. Mus.: 11805. m. 2 und 1344. f. 43. — Shakespear's Seven Ages

anderer Völker finden.[1]) Der Schluß der Szene stimmt wörtlich mit Shakespeare überein, nur ist 166 und die 2. Halbzeile von 173 gestrichen — ohne ersichtlichen Grund. Gegen die Lieder scheint der Bearbeiter eine besondere Abneigung zu haben: entweder läßt er sie ganz aus (Gl.-Ed. II, 5) oder er verstümmelt sie durch Streichung des Refrains, wie hier.

Akt III.

III, 1 der Globe-Edition hat Johnson ausgelassen, weil sie durch den Zusatz, den er II, 1 macht, — Le Beu überbringt Orlando den Befehl, in die Verbannung zu gehen — hinfällig geworden ist.

Der III. Akt beginnt bei Johnson mit einer Szene, die Gl.-Ed. III, 2 entlehnt ist; aber nur die Zeilen 1—10 sind von Johnson verwendet, dagegen sind 11—90 ausgelassen: das Gespräch zwischen Corin und Touchstone, wodurch allerdings dem Gang der Handlung in keiner Weise Abbruch getan wird, im Gegenteil, derselbe sogar gefördert wird, wenn auch auf Kosten der Anmut des ganzen Lustspiels. Die Reden, die bei Shakespeare der Narr führt, werden zum Teil unter Celia und ihre Cousine Rosalind verteilt — ein Verfahren, wodurch besonders der Charakter der Celia auffallend geändert wird; Celia erscheint hier voll beißender Ironie und herbem Sarkasmus — Züge, die ihrem Charakter

---

of Man, illustr. J. T. Wood, London 1840. Im Brit. Mus.: 1881. a. 1 (100), im Large-Room. — Shakespeare's Seven Ages of Man. By a Funny Fellow, London 1850. Im Brit. Mus.: 11765. c. 13. — Shakespeare's Seven Ages, edged by Godhall. London 1850. Im Brit. Mus.: 1752, c. 9. — W. Shakespeare, Seven Ages of Man, depicted by R. Smirke, London 1864. Im Brit. Mus.: 11765. a. 18. — Shakespeare, The Seven Ages of Man, — The Artists edition, London 1885. Im Brit. Mus.: 11765. g. 6. — Shakespeare, The Seven Ages of Man. A series of seven reproductions from original photographs. London 1894. Im Brit Mus.: 11766. m. 2.

[1]) Vgl. Brayley, Shakespeare's As You Like It, 6th Edition, London 1902. S. 88. — Notes and Queries, 1866, Nr. 247, p. 228; 1867, Nr. 294, p. 123.

sonst nicht eigen sind und die auch nur an dieser Stelle hervortreten.

Gestrichen sind die Zeilen: 101—103, 117—118, 121—180 (hier kommt durch die Kürzung wieder eins der Liedchen in Wegfall!), 183, 190, 204—206, 209—210, 220 (— thankful), 227. In 240 sind die Worte: „to say ay and no to these particulars is more than to answer in my catechism“ geändert in „to say at once ay and no together, to be general and particular at once, is beyond my catechism.“

Die folgenden Zeilen, bis 285, stimmen, von unbedeutenden Änderungen in Sprache und Ausdruck abgesehen, wieder mit der Vorlage überein. Die darauf einsetzende Unterhaltung zwischen Orlando und Jaques hat der Bearbeiter dem Shakespeareschen Lustspiel „Much Ado about Nothing“ entlehnt, und zwar I, 1. Jaques erklärt, er werde nie ein Weib lieben; Orlando glaubt nicht so recht an die Reden Jaques' und äußert gerade seine Zweifel, als beide plötzlich der Mädchen Rosalind und Celia ansichtig werden, die sich ihnen nähern und ein Gespräch mit ihnen anknüpfen.

Durch die Einschiebung dieser Stelle aus „Much Ado about Nothing“ hat Johnson seine Bearbeitung etwas erweitert und verlängert; denn die Zahl der in Wegfall kommenden Zeilen von „As you like it“ (287—312) wird von der Zahl der eingeschobenen (Much Ado about Nothing, I, 1; 236, 237, 239—246, 249—256, etwas gekürzt 257—258, weiter 259—261, 263—270 — hier ist der Name Benedick natürlich vom Bearbeiter durch Jaques ersetzt worden —, 273, 274) weit übertroffen; aber Johnson wollte auf diese Weise den Gegensatz so recht hervortreten lassen, den Jaques tatsächlich kurz darauf zu seinen Reden bietet, als er sich über beide Ohren in Celia verliebt hat — „in time, the savage bull does bear the yoak.“ — Die beiden Männer drücken ihr Erstaunen aus über das unerwartete Zusammentreffen mit zwei so reizenden Menschen wie Rosalind und Celia — drei vom Bearbeiter selbständig verfaßte Verse!

Das Gespräch, das Orlando mit Rosalind anknüpft, die er in ihrer Verkleidung natürlich nicht erkennt, ist mit Ausnahme der Zeilen 324—351 (die Auseinandersetzung über den verschieden schnellen Gang und Verlauf der Zeit), bis 455 von Shakespeare übernommen, nur fehlen bei Johnson die letzten Worte (455–456): „Come, sister, will you go?"

Die **nächste Szene** (Globe-Ed. III, 3) ist ganz umgeändert. Hier erscheinen nämlich Jaques und Celia, und es zeigt sich, daß es mit dem ersteren wirklich so gekommen ist, wie ihm Orlando vorhergesagt: er ist von einer tiefen Neigung zu der anmutigen Tochter des Usurpators, die er in ihrer Verkleidung für eine Schäferin hält, ergriffen, bemüht sich aber anfangs noch krampfhaft, seine Liebe sich selbst und seiner Angebeteten zu verheimlichen, da er sich seiner Inkonsequenz schämt. Schließlich aber gesteht er doch Celia seine Liebe und bittet die vermeintliche Schäferin, die Seine zu werden. Celia sträubt sich; sie will erst die Zustimmung ihres „Bruders Ganymed" einholen und läßt Jaques einfach stehen.

Die Worte, die bei Shakespeare Touchstone und Audrey miteinander sprechen, hat Johnson zum Teil auf Jaques und Celia übertragen — wieder eine Verschmelzung von Charakteren, durch die das Lustspiel sehr an Wert verlieren muß.

Wörtlich entlehnt sind III, 3; 10, 11, 28—31, 48—52, 56, 58—63. Außerdem sind viele Zeilen dem Sinne nach dem Original entnommen, aber in sprachlicher Hinsicht geändert.

Die Szene, die das Auftreten des Sir Oliver Martext enthält, ist gestrichen (Globe-Ed. III, 3; 63—109), wohl, weil sich der Bearbeiter die Person dieses „Heckenpastors niedrigster Ordnung, noch weit unter dem Schlage des Evans in „The Merry Wives of Windsor", einer originellen

Figur aus dem lustigen Alt-England, kaum noch unter dem Bilde eines Geistlichen vorstellen konnte.“ [1])

Die nun **folgende Szene** ist der 4. Szene des III. Aktes der Vorlage entlehnt. Rosalind erzählt zuerst von ihrem Zusammentreffen mit dem Herzog (Gl.-Ed. III, 4; 38—42), um dann weiter von Orlando zu reden, ohne darauf zu achten, wie Celia allmählich immer mehr recht schätzenswerte Eigenschaften an ihrem Verehrer Jaques findet und aufzählt. So ist jede mit ihrer eigenen Herzensangelegenheit beschäftigt, und keins der sonst so innig befreundeten Mädchen kümmert sich um das andere.

Mehrere Verse dieser Szene sind wörtlich aus „As you like it“ entnommen, so fast alle Reden Rosalinds, nämlich 7, 8, 11, dem Sinne nach 20—22, ferner die 2. Halbzeile von 26 und die Zeilen 27, z. T. 31, 38—42 u. a. Selbständig rühren vom Bearbeiter die Worte Celias her, die immer wieder vergeblich versucht, das Interesse ihrer Cousine auf Jaques zu lenken.

Die Zeilen 49—62 und die 5. Szene von Shakespeares Lustspiel hat Johnson in seiner Bearbeitung gestrichen, weil er die Nebenhandlung zwischen Silvius und Phebe wegläßt, um das Lustspiel zu kürzen und zu vereinfachen und den Gang der Handlung zu beschleunigen.

Akt IV.

Die **erste Szene** dieses Aktes ist zum größten Teil geistiges Eigentum des Bearbeiters. Jaques berichtet Rosalind von seiner Liebe zu Celia und bittet sie flehentlich um ihre Zustimmung zu ihrer Verbindung, da Celia davon ihre Entscheidung abhängig gemacht habe. Aber Rosalind weigert sich, ihre Einwilligung zu geben; sie könne nie mit gutem Gewissen eine Verbindung ihrer zarten „Schwester“ mit einem so ungehobelten, schroffen Menschen, wie Jaques sei,

---

[1]) Vgl. Oechelhäuser, a. a. O. S. 189.

gutheißen. Erregt und zornig verläßt Jaques die Rosalind; trotzig will er versuchen, sich von seiner Neigung frei zu machen.

Darauf treten Orlando und Celia ein und zwischen dem jungen Mann und Rosalind entspinnt sich das Gespräch, das sich in Shakespeares Lustspiel V, 1 findet, und zwar 42 ff. Wörtlich entlehnt sind die Zeilen 42—69, 90—119, 125—132, 145—166. Für 167—179 hat Johnson ein paar Zeilen aus „Twelfth Night; or, What you will" eingeschoben: II, 4; 108, 110—119, 1. Halbzeile — Worte, die Viola zum Herzog spricht. Dann bittet Orlando Ganymed, sein Fürsprecher bei Rosalind zu sein, da er ja nicht weiß, daß seine Geliebte und dieser Hirtenknabe, den er als Rosalind anreden und verehren muß, ein und dieselbe Person sind; aber Ganymed lehnt sein Ansuchen ab und erzählt ihm, Rosalind liebe schon einen Mann, halte jedoch ihre Liebe geheim. Den Schluß der Szene bilden die Zeilen 180—224, wie bei Shakespeare, nur sind Rosalinds Reden entsprechend umgeändert: sie spricht nicht nur von ihrer eigenen Verliebtheit, sondern auch von der ihrer Freundin, und Celia fügt ihren letzten Worten: „And I'll sleep" hinzu: „sleep peacably, if Jaques, alas, does not break in upon my slumbers."

Die kurze **Szene, die nun folgt,** entspricht der 2. Szene des IV. Aktes in Shakespeares Lustspiel, nur sind die Worte, die bei Shakespeare Jaques spricht, hier Lord Amiens in den Mund gelegt; Johnson mußte diese Änderung vornehmen, da in seiner Bearbeitung Jaques durch sein Liebesabenteuer mit Celia anderweitig in Anspruch genommen ist; ist aber der hier erwähnte Hirsch der schon II, 3 (Globe-Edition II, 1) genannte, so liegt in der Vertauschung der Personen hier doch ein Mißgriff des Bearbeiters.

Dem Liedchen der Jäger ist als Schlußvers noch die Zeile hinzugefügt: Then sing him home, sing him home.

Die **dritte Szene** (Gl.-Ed. IV, 3) ist bedeutend gekürzt

und zum Teil verändert. Das Auftreten des Silvius fällt weg und damit die Zeilen 6—75.

Dann führt Johnson eine neue Figur ein: er läßt den jüngeren Bruder Orlandos, den er Robert de Bois nennt, den Mädchen Orlandos Botschaft überbringen an Stelle des Oliver bei Shakespeare. Orlando ist bei Johnson also nicht der jüngste Bruder, sondern der mittlere von dreien.

Zeile 84 ist gestrichen, 85 in einen Hauptsatz umgewandelt, 91 in die beiden Worte zusammengezogen: we are. Im weiteren Verlaufe des Gespräches zwischen den Mädchen und Robert de Bois finden sich nur Abweichungen sehr geringer Art; mehrere Zeilen (Gl.-Ed. 144—146) sind gestrichen, dafür einige neue, dem veränderten Inhalt entsprechende eingefügt. Auf dem Wege zur Hütte, den schließlich alle drei gemeinsam zurücklegen, erzählt Robert de Bois, was sich inzwischen am Hofe des neuen Herzogs zugetragen. Diese Episode ist von Johnson erfunden. Der Ringer Charles hat auf seinem Totenbett das Geständnis gemacht, Oliver habe ihn veranlaßt, Orlando des Hochverrates zu beschuldigen, und ihn gebeten, den Jungen zu beseitigen. Auf die Kunde von diesem Geständnis habe Herzog Friedrich sofort beschlossen, den hinterlistigen und grausamen Oliver wegen seiner Ruchlosigkeit zu bestrafen, dieser aber habe sich selbst das Leben genommen. Dadurch sind nun alle Güter und Liegenschaften der Familie dem Orlando zugefallen. Eine ähnlich wichtige Botschaft hat Robert auch für den alten Herzog; er bittet deshalb die Mädchen, ihn möglichst schnell zu der Wohnung seines früheren Herrn zu führen, denn sein Auftrag duldet keine Verzögerung.

Die **folgende Szene** zeigt uns, daß Jaques von seiner Leidenschaft für Celia nicht nur nicht geheilt ist, daß, im Gegenteil, seine Liebe noch gewachsen ist. Er bittet deshalb Orlando, doch Ganymed zu beschwören, endlich in die Verbindung zu willigen — daß er schon einmal einen vergeblichen Versuch bei Ganymed gemacht hat, erwähnt er nicht! —

und Orlando, der einsieht, daß Jaques' Liebe echt ist, verspricht, ihm zu helfen und setzt die Hochzeit gleich auf den folgenden Tag fest. Er will den Herzog einladen und fordert Jaques auf, Celia vorzubereiten. Da tritt Rosalind ein.

Die letzten Zeilen dieser Szene sind „As you like it" V, 2 entnommen (Gl.-Ed. V, 2; 14—17).

Die **nächste Szene** zwischen Orlando und Rosalind ist zum größten Teil Shakespeare V, 2 entlehnt.

[V, 1 hat Johnson natürlich gestrichen, weil er, um zu vereinfachen und zu kürzen, die Personen Touchstone, William und Audrey aus seiner Bearbeitung weggelassen hat.]

Bei Johnson beginnt diese Szene, die noch zum IV. Akt gehört, mit Zeile 22 bei Shakespeare. Gestrichen sind dann 24—27, 32—43, 1. Halbzeile. Die übrigen Zeilen sind bis 81 wörtlich übernommen; die Worte, die sich bei Shakespeare auf Touchstone und Audrey beziehen, sind hier bei Johnson immer mit Bezug auf Jaques und Celia gesprochen, die sich nun dem anderen Liebespaar zugesellen, und bei der weiteren Unterhaltung sind ihnen die Worte in den Mund gelegt, die bei Shakespeare Silvius und Phebe sprechen. Allerdings ist diese Unterhaltung vielfach gekürzt (Rosalind verspricht allen, für baldige Erfüllung ihrer Herzenswünsche sorgen zu wollen); so fehlen 82—88, 91—94, 96—99, 103—105, 109—117, 118—119, 1. Halbzeile; einige Zeilen sind etwas verändert.

Globe-Ed. V, 3 ist von Johnson gestrichen.

V. Akt.

Der V. Akt beginnt mit einer **Szene**, die V, 4 bei Shakespeare entnommen ist. Die Personen Silvius und Phebe sind natürlich auch hier gestrichen. Von den dadurch in Wegfall kommenden Zeilen abgesehen, sind 1—34 wörtlich entlehnt; die Namen „Silvius" und „Phebe" waren leicht durch „Jaques" und „Celia" zu ersetzen.

Rosalind verläßt ihre Freundin, um ihr Versprechen zu erfüllen und alles zu einem guten Ende zu führen. Die

Zeit, die sie dazu gebraucht, ihre Verkleidung abzulegen, wird in Shakespeares Lustspiel durch das Gespräch Jaques' mit Touchstone über die verschiedenen Stufen einer Beleidigung und eines Streites ausgefüllt (V, 4; 35—113); Johnson führt eine neue Szene ein: vor dem Herzog führen einige Bewohner des Städtchens Liege das Trauerspiel „Pyramus und Thisby" auf. Dies „mock-play" hat Johnson aus „A Midsummer-Night's Dream", V, 1 genommen,[1]) wo dasselbe Stück vor Theseus und seinem Gefolge aufgeführt wird.

Johnson hat dem „Midsummer-Night's Dream" folgende Zeilen entnommen: V, 1, 61—71 (72—73 sind etwas verändert, um sie der Bearbeitung anzupassen), 82—84 (die Form hier etwas verändert), 93—103, 106—127, 156—215, 218—235, 243—245, 248—250, 255—256, 260—270, 1. Halbzeile, 277—294, 296—311, 316—322, 331—359, 362, 364—368, 1. Halbzeile.

Die Streichungen sind nur gemacht, um das Stück zu kürzen; die Handlung, soweit von einer solchen die Rede sein kann, leidet darunter nicht.

Kaum ist diese Aufführung zu Ende, da erscheint Rosalind wieder, und nun endet das Lustspiel „Love in a Forest" fast gerade so wie die Vorlage „As you like it". Nur heiratet Jaques die Celia, anstatt sich auf die Suche nach dem früheren Usurpator zu begeben, der sich, wie Robert de Bois berichtet, bußfertig in ein Kloster zurückgezogen hat.

Aus der letzten Szene des Shakespeareschen Lustspiels sind folgende Zeilen entlehnt (Johnson mußte die Zeilen, die auf Silvius und Phebe Bezug haben, natürlich streichen): 114—125, 128–129, 131—138 (in 134 statt „eight" natürlich „four") 143—146, 153—154, 157—178, 180—183. Nach den Worten des Herzogs:

---

[1]) Vgl. darüber Schipper, Wiener Beiträge zur Englischen Philologie. Bd. V: Schwab, Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares. Wien und Leipzig 1896. S. 46.

„Meantime, forget this new-fall'n dignity
And fall into our rustic revelry —"

wird ein Tanz vorgeführt. Darauf schließt das Lustspiel:

„Now let us solemnly compleat those rites,
Which we do trust will end in true delights.

Johnson hat seiner Bearbeitung einen Prolog vorangestellt, der Shakespeare als den größten aller Dichter preist, die Grundgedanken seiner unsterblichen Werke dem Hörer noch einmal kurz ins Gedächtnis zurückruft und mit einer Entschuldigung des Bearbeiters schließt, daß er überhaupt den Versuch gewagt hat, „die unsterbliche Leyer des heiligen Barden zu stimmen" („to tune the sacred Bard's immortal lyre").

Der Epilog, den Shakespeare seinem Lustspiel hinzugefügt hat,[1]) fehlt bei Johnson. Dafür hat der Bearbeiter einen Epilog in Versen an den Schluß seines Lustspiels gestellt. Er gibt darin dem Wunsche Ausdruck, die Bühne möge fortfahren, den wachen, nicht den blöden und verständnislosen Geistern durch Aufführung guter Dramen wahre Freude zu bereiten und damit den Geschmack am wahrhaft Edlen und Schönen zu fördern. Mit der Bitte um Nachsicht, wenn dieses oder jenes am Lustspiel nicht gefallen haben sollte, schließt der Epilog.

Quellenuntersuchung.

Johnson gab sein Lustspiel „Love in a Forest" am 26. Januar 1723 heraus.[2]) Die Vorlage, der der Hauptteil des Lustspiels entlehnt ist, existierte damals in folgenden Ausgaben:

---

[1]) Vgl. Lüders, Prolog und Epilog bei Shakespeare. Sh.-Jahrb. V, p. 286 ff. — Schwab, a. a. O., p. 6.

[2]) In „The Daily Journal, No. 628, Saturday, 26. Januar 1723" findet sich folgende Notiz: „This Day is published: Love in a Forest.

Folio-Ausgabe von	1623 (F_1)
„ „	1632 (F_2)
„ „	1663/64 (F_3)
„ „	1685 (F_4)
Ausgabe von Rowe	1709
2. „ „ „	1714.

Der Zeit nach liegen also die Roweschen Ausgaben der Johnsonschen Bearbeitung am nächsten, und wirklich ergibt sich auch durch eingehende Untersuchung, daß Johnsons Vorlage die von Rowe besorgte Ausgabe der Shakespeareschen Werke gewesen ist. Rowe wiederum hat zum größten Teil die Lesarten von F_4 in seiner Ausgabe verwendet.

Ein vollständiges Personenverzeichnis findet sich zuerst bei Rowe; ebenso hat Rowe zuerst das Lustspiel in Szenen eingeteilt; Personenverzeichnis, Szenen- und sogar Akteinteilung finden sich auch in Johnsons Bearbeitung.

Im Folgenden eine kurze Textvergleichung:[1])

I, 1, 31[2])	here
F_1	hear
F_2	heere
$F_{3, 4}$, Rowe	here
Johnson	„

A Comedy. As it is acted by His Majesty's Company of Comedians, at the Theatre Royal in Drury-Lane. Dedicated to the Worshipful and Ancient Society of Free-Masons."

„Nostra nec erubuit Sylvas habitare Thalia."

[1]) Benutzt bei der Textvergleichung: Furneß, A New Variorum Edition, Vol. VIII. Philadelphia 1890. — Clark and Wright, The Works of William Shakespeare, Vol. II. Cambridge and London 1863.

Die Richtigkeit beider habe ich durch Vergleichen mit den verschiedenen Ausgaben von der ersten Folio an bis in die neuere Zeit im Britischen Museum nachgeprüft.

[2]) Zeile und Lesart der Globe-Edition, 1907.

I, 1, 114	she would have
Ff, Rowe	he " "
Johnson	" " "
I, 2, 97	Le Beau
F1	" "
F2, 3, 4, Rowe	Le Beu
Johnson	" "
I, 2, 56	promise
F1	"
F2, 3, 4, Rowe	prowess
Johnson	"
I, 2, 263	lifeless block
Ff, Rowe 1	liveless "
Rowe 2	lifeless "
Johnson	" "
I, 2, 284	lesser
Ff, Rowe 1	taller
Rowe 2	shorter
Johnson	taller
I, 2, 229	her virtues
F1, 3, 4, Rowe	" "
F2	virtues
Johnson	her virtues
I, 3, 11	my child's father.[1]
Ff, Rowe	" " "
Rowe 2	my father's child
Johnson	my child's father
I, 3, 28	so strong a
F1, 2	" " "
F3, 4, Rowe	" strange "
Johnson	" " "

[1]) Vgl. Coleridge's Lektures on Shakespeare and other Poets and Dramatists. London and Newyork. O. J. p. 80.

I, 3, 59	likelihood
F_1	likelihoods
$F_{2, 3, 4}$, Rowe	likelyhood
Johnson	„
I, 3, 98	No, hath not?
Ff	„ „ „
Rowe	No? hath not?
Johnson	No! hath not?
I, 3, 114	smirch
F_1	„
F_2	smitch
$F_{3, 4}$, Rowe	smutch
Johnson	smut
I, 3, 139	go we in
F_1	go in we
$F_{2, 3, 4}$, Rowe	go we in
Johnson	„ „ „
II, 3, 8	bonny
F_1	bonnie
$F_{2, 3, 4}$, Rowe	bonny
Johnson	„
II, 3, 10	some kind
F_1	seeme „
$F_{2, 3, 4}$, Rowe	some „
Johnson	„ „
II, 3, 17	within these doors
F_2	with „ „
$F_{1, 3, 4}$, Rowe	within „ „
Johnson	„ „ „
II, 3, 73	seventeen
F_1	seauentie
$F_{2, 3, 4}$	seventy
Rowe	seventeen
Johnson	„

II, 4, 9—10	I cannot go no further
F_1	„ „ „ „ „
$F_{2, 3, 4}$, Rowe	„ can „ „ „
Johnson	„ „ „ „ „
II, 6, 14	cheerly
$F_{1, 2, 3}$,	cheerily
F_4, Rowe	chearly
Johnson	„
II, 7, 135	[Exit.
Ff	om.
Rowe	Exit.
Johnson	„
II, 7, 145	and then
Ff	Then
Rowe	and then
Johnson	„ „
III, 2, 97	lined
$F_{1, 2, 3}$	linde
F_4, Rowe	lind
Johnson	„
III, 2, 99—100	fair
Rowe	face
Johnson	„
III, 2, 111	winter garments
F_{12}	wintred „
$F_{3, 4}$, Rowe	winter „
Johnson	„ „
III, 2, 115	sweetest nut
$F_{1, 2}$	„ „
$F_{3, 4}$, Rowe	„ meat
Johnson	„ „
III, 2, 396	in beard
F_1	a „
$F_{2, 3, 4}$, Rowe	in „
Johnson	„ „

III, 2, 382	deifying
F_1	defying
F_2, 3, 4, Rowe	deifying
Johnson	„
III, 2, 389	you are not
F_1	„ art „
F_2, 3, 4, Rowe	„ are „
Johnson	„ „ „
III, 2, 402	accoutrements
Ff	accoustrements
Rowe	accoutrements
Johnson	„
III, 2, 443	clean as a sound
F_1	„ „ „ „
F_2	cleare „ „ „
F_3	cleer „ „ „
F_4, Rowe	clear „ „ „
Johnson	„ „ „ „
III, 4, 33—34	oath of a lover
F_1	„ „ lover
F_2, 3, 4, Rowe	„ „ a lover
Johnson	„ „ „ „
IV, 1, 46	of the thousandth part
Ff	„ „ thousand „
Rowe	„ „ thousandth „
Johnson	„ „ „ „
IV, 1, 60—61	he comes armed in his fortune
F_1, 4, Rowe	„ „ „ „ „ forehead
F_2, 3	„ come „ „ „ „
Johnson	„ comes „ „ „ „
IV, 1, 157	thou art inclined
Ff	„ „ „
Rowe	you are „
Johnson	„ „ „

IV, 2, 8 . . . . Forester: Yes, Sir.
Ff . . . . Lord. „ „
Rowe . . . . Forester. „ „
Johnson . . . . . . „ „ „

IV, 2, 156 . . . . . . in his blood
F_1 . . . . „ this „
$F_{2, 3, 4}$, Rowe . . . . „ his „
Johnson . . . . „ „ „

IV, 2, 157 . . . . . . [Ros. swoons.
Ff . . . . om.
Rowe . . . . [Ros. swoons.
Johnson . . . . . . „ „

IV, 2, 160 . . . . . . There is more in it.
$F_{1, 2}$ . . . . „ „ „ „ „
$F_{3, 4}$, Rowe . . . . „ „ no more in it.
Johnson . . . . . . „ „ „ „ „ „

V, 2, 30 . . . . handkercher
$F_{1, 2, 3}$ . . . . „
F_4, Rowe . . . . . handkerchief
Johnson . . . . . . „

V, 2, 66 . . . . three year old
$F_{1, 2}$ . . . . „ yeare „
F_3 . . . . „ year „
F_4, Rowe . . . . . „ years „
Johnson . . . . „ „ „

V, 2, 100 . . . . . . all made of
$F_{1, 2}$ . . . . „ „ „
$F_{3, 4}$, Rowe . . . . . made all „
Johnson . . . . „ „ „

V, 4, 120 . . . . . . her hand
$F_{1, 2}$ . . . . his „
$F_{3, 4}$, Rowe . . . . . her „
Johnson . . . . „ „

V, 4, 154	Even daughter, welcome in no
F1, 2, 3	„ daughter welcome in no
F4, Rowe	„ daughter, welcome, in no
Johnson	„ „ „ „ „
V, 4, nach 156 . . .	Enter Jaques de Bois.
Ff	„ second brother.
Rowe	„ Jaques de Bois.
Johnson	„ Robert „ „
V, 4, 170	restored to them
Ff	„ „ him
Rowe	„ „ them
Johnson	„ „ „
V, 4, 173	thy brother's wedding
F1, 2, 3	„ brothers „
F4, Rowe	„ brother's „
Johnson	„ „ „

Aus dieser Textvergleichung geht hervor, daß Johnsons Vorlage offenbar Rowes oder die vierte Folioausgabe (vom Jahre 1685) gewesen sein muß; und ein Gleiches ergibt sich auch aus einer Untersuchung der in der Bearbeitung „Love in a Forest“ enthaltenen Bruchstücke aus anderen Dramen Shakespeares.

Kritische Bewertung des Lustspiels „Love in a Forest“ als Bühnenbearbeitung von Shakespeares „As you like it“.

„Now — As you like it, judge the following play“ — so heißts in dem Prolog zu Johnsons Bearbeitung.

Shakespeares Lustspiel weist eine Reihe von Fehlern auf, wie wir nicht verkennen wollen. Darüber war sich auch Johnson vollkommen klar, und deshalb hat er versucht, dieselben in seiner Bearbeitung nach Möglichkeit auszuschalten und zu beseitigen. Ob überhaupt und wie weit

ihm dies gelungen ist, wird sich bei der eingehenderen Untersuchung ergeben.

Neben der im ganzen bewunderungswürdigen Behandlung des in Novellenform gegebenen Stoffes ist doch Shakespeare auch in seinem Lustspiel „As you like it“ in den häufig bei ihm wiederkehrenden Fehler verfallen, zu viel episches Detail mit hinüberzunehmen und sich überhaupt durch seine Quelle zu sehr in der freien Darstellung und der ungebundenen dramatischen Entwicklung mancher Situationen und Charaktere bestimmen zu lassen.[1] Johnson hat nun, um den Gang der Haupthandlung zu fördern, einzelne Personen ganz aus seiner Bearbeitung gestrichen. Seinen Zweck, Kürzung und Vereinfachung des Lustspiels, hat er dadurch allerdings erreicht; aber das Stück büßt durch diese Streichungen so unendlich viel von dem eigentümlichen Reiz[2] ein, der es umgibt, daß hier von einer Verbesserung keineswegs die Rede sein kann. Wenn der Bearbeiter dann aber wenigstens die Hauptpersonen, die er beibehalten hat, ganz übernommen hätte, anstatt ihre Reden fortwährend ohne ersichtlichen Grund zu verstümmeln! So ist Jaques ein ganz anderer geworden, als er bei Shakespeare ist; und welche Veränderung mit ihm in Johnsons Lustspiel vor sich gegangen ist, ersieht man schon daraus, daß er sich zum Schluß — mit Celia verlobt! Wie hat Johnson diese Figur Shakespeares verwässert! Daß Oliver die liebenswürdige Prinzessin Celia nicht heiratet, wie dies bei Shakespeare der Fall ist, scheint mir eine Verbesserung; denn gerade hier liegt bei Shakespeare ein bemerkenswerter Kompositionsfehler. Wenn nämlich Shakespeare von vornherein dem Oliver Celias Hand zugedacht hatte, so mußte er notwendig den Eingang des Dramas anders gestalten als in Lodges Erzählung und Oliver

---

[1]) Siehe auch Oechelhäuser, a. a. O., p. 188 ff. — Ulrici, Shakespeares dramatische Kunst. Geschichte und Charakteristik des Shakespeareschen Dramas. 3. Aufl., 1. Teil. Leipzig 1868. pp. VI—429.

[2]) W. Harzlitt, Characters of Shakespeare's Plays. London 1907. p. 234.

nicht als einen wirklich nichtswürdigen Menschen einführen. Ein paar Phrasen der Reue (III, 4) genügen dem Gefühl des Zuhörers nicht, um einen Schuft wie Oliver, der eben noch seinem Bruder meuchelmörderisch nach dem Leben trachtete, die Teilnahme wieder zuzuwenden und ihn mit Befriedigung den Preis der Liebe erringen zu sehen. Es war richtig, daß Johnson dies änderte; aber es ist ein Fehler, daß er gerade Jaques, den tiefsinnigen, melancholischen Philosophen, der Celia als Gatten zuteilte.

Ist es schon an und für sich eine psychische Unmöglichkeit, einzelne Reden und Personen aus einem Drama in ein anderes zu verpflanzen, wenn auch beide Dramen von demselben Dichter verfaßt sind, so ist es noch unsinniger, in ein und demselben Drama die Reden der einen Person bald mit den Reden einer anderen zu vertauschen, bald aber beiden die ursprünglich von ihnen gebrauchten Worte zu lassen; dadurch entsteht ein undefinierbares Wirrnis in den Charakteren. Auch dies hat Johnson bei seiner Bearbeitung nicht bedacht, und so reiht sich Fehler an Fehler. Und wenn wir das wenige Gute, was er mit seiner Bearbeitung wirklich vor Shakespeare voraus hat, Z. B. die Szenenumstellung am Anfang des II. Aktes, noch so hoch bewerten, wir müssen uns im ganzen doch der Kritik anschließen, die

The Daily Journal, Number 613,
Thursday, January 10, 1722—23,

bringt: „The alteration is a bad one.“

Aufführungen des Lustspiels „Love in a Forest“.

Johnsons Bühnenbearbeitung des Shakespeareschen Lustspiels ist im ganzen nur sechsmal aufgeführt,[1]) und zwar in der Zeit vom 9. Januar bis zum 15. Januar 1723.

---

[1]) S. „Some Account of the English Stage from the Restoration in 1660—1830“, ten Volumes. Bath 1832. Vol. 3, p. 100—102 (im Brit.

Irgend welche Kritiken der Aufführungen geben die Zeitungen aus jener Zeit, die mir im Brit. Mus. zugänglich waren, nicht.

Eine **zweite Bühnenbearbeitung** von Shakespeares „As you like it" erschien im Jahre **1739** und trug den folgenden Titel:

The Modern Receipt
or
A Cure for Love.

A Comedy, altered from Shakespeare, with Original Poems, Letters, etc.[1])

Ex noto fictum carmen sequor, ut sibi quivis
Speret idem. Hor.

London, printed for the author, 1739.

Der Bearbeiter, ein gewisser J. C. — es war mir nicht möglich, den vollständigen Namen herauszufinden, trotz eingehender Untersuchungen, die ich im Brit. Mus. in London vorgenommen habe — widmet sein Werk

To Mr. D. Bellamy jun.,

den er bittet, als Dank für so mannigfache Wohltaten und Anregungen, die er von ihm empfangen, die Widmung annehmen zu wollen.

Mus. 2039. b. 3). „The Daily Journal, Nr. 613, 614, 615, 616, 617, 618" (im Brit. Mus. 233. b. vol. III, 1723).

Dieselben Angaben, wie im „Daily Journal", finden sich auch im „Daily Courant", nur ist hier noch hinzugefügt: — „altered from the Comedy, written by Shakespeare."

[1]) Im Brit. Mus. 238. c. 23.

Die Dedikation ist ganz in dem übertrieben devoten Stil geschrieben, dessen man sich zu jener Zeit bei derartigen Anlässen zu bedienen pflegte, und ist unterzeichnet:

your most obedient
and obliged
humble Servant
J. C.

Dann folgt eine

List of Subscribers

und darauf die

Preface.

Hier erklärt der Bearbeiter, daß er nur durch die Bitten seiner Freunde bewogen sei, dieses sein Werk der Öffentlichkeit preiszugeben, da er sich der Schwierigkeit und Größe seiner Aufgabe, einen Shakespeare zu bearbeiten, sehr wohl bewußt gewesen sei. Die Fehler früherer Shakespeare-Bearbeiter, Gutes zu streichen und Schlechtes stehen zu lassen, habe er sich redlich bemüht zu vermeiden; ferner habe er eine Reihe tiefgehender Veränderungen in der Charakteristik der Personen und der Motivierung der Handlungen vorgenommen.

Weiter bittet der Bearbeiter seine Leser und Hörer um Nachsicht und gerechte Kritik und schließt, indem er zwei Herren, denen er Briefe, Gesänge etc. für sein Werk verdankt, seines aufrichtigen Dankes versichert.

Mit einer langen Rede wendet er sich dann an die

Liebenden beider Geschlechter,

denen ganz besonders er sein Lustspiel zueignet, und verspricht, allen, die von ihrer Liebe geheilt sein wollen, ein sicher wirkendes Rezept geben zu wollen: die Heirat — heiratet man, so ist's binnen dreier Monate mit der Liebe vorbei. Der Bearbeiter gibt der Hoffnung Ausdruck, sich durch sein Drama die Unsterblichkeit errungen zu haben,

da er sich in den Schutz einer so großen Menschenklasse gestellt, die nie aussterben werde.

Der Prolog erbittet die Gunst des Publikums und besonders der Kritiker, denen der Verfasser in feinironischer Weise schmeichelt.[1])

Schon das

Personen-Verzeichnis

zeigt uns, daß der Bearbeiter mehrfach Veränderungen tiefgehender Art vorgenommen hat. Aus der folgenden Tabelle ergibt sich, welche Personen bei Shakespeare und seinem Bearbeiter J. C. einander entsprechen:

Shakespeare	J. C.
Duke, living in banishment	Frederick, lawful duke of Liege, but deposed and banished by his brother Ferdinand.
Frederick, his brother, and usurper of his dominions	tritt nicht auf.
Amiens, Jaques — lords attending on the banished duke	Antonio, a nobleman, attending on the banished duke. Marcellus, a sullen, morose lord; a great woman-hater — but at lenght in love with Julia.
Oliver, Jaques, Orlando — sons of Sir Rowland de Bois	Leonati, a nobleman of Liege fehlt. Vincentio, his brother, in love with Camilla.
Adam, Denis — servants to Oliver	Fidelio, servant to Vincentio.
Touchstone, a clown	Hillario, a merry courtier, attending on the princesses.

[1]) „Criticks must be flatter'd."

Shakespeare	J. C.
Sir Oliver Martext, a vicar	fehlt.
Corin, Silvius } shepherds	a shepherd.
William, a country-fellow, in love with Audrey	fehlt.
A person representing Hymen	fehlt.
Rosalind, daughter to the banished duke	Camilla, daughter to duke Frederick, in love with Vincentio.
Celia, daughter to Frederick	Julia, daughter to duke Ferdinand, in love with Marcellus.
Phebe, a shepherdess	fehlt.
Audrey, a country-wench	fehlt.

Auch der Schauplatz des Lustspiels ist etwas geändert: der erste Akt spielt in Liege[1]) in Deutschland, die anderen vier Akte im Ardenner Wald.

Der erste Akt stimmt inhaltlich fast ganz mit Shakespeare überein. Er zerfällt in der Bearbeitung in 17 Szenen, die in folgender Weise von Shakespeare entlehnt sind:

J. C.	Shakespeare.
I, 1	I, 1, 1—30
2	31—84
3	85—89
4	90—92 (— neither.)
5	2, 1—45, 97 (Here —) —98 (news.)
6	104—157
7	[an Stelle der Kampfszene eingelegt.]
8	233—246
9	247—267

[1]) Vgl. „Love in a Forest" von Charles Johnson!

J. C.	Shakespeare.
10	[erster Teil: Eigentum des Bearbeiters] zweiter Teil: 268–272. [Schluß: vom Bearbeiter.]
11	273—298
12	299—301
13	3, 1—40 (— I do.)
14	[vom Bearbeiter]
15, 16 . . .	43—91
17	92—140.

Wörtlich übernommen hat der Bearbeiter kaum eine einzige Zeile; auch einzelne Motive und Charakterzüge der handelnden Personen sind verändert worden, wie aus dem Folgenden erhellt:

Akt I.

Szene 1.

Vincentio beklagt sich bei seinem Diener Fidelio (der ausschließlich sein Diener ist und nichts mit dem älteren Bruder Leonati zu tun hat) darüber, daß sein Bruder durch das Recht der Erstgeburt so große Macht über ihn besitze und diese Gewalt so schändlich ausnutze.

Szene 2.

Leonati tritt hinzu und gerät in Streit mit seinem Bruder, dem er jedoch schließlich, überwältigt, versprechen muß, seine gerechten Forderungen erfüllen zu wollen.

Szene 3.

Leonati fährt seines Bruders Diener hart an, weist ihn barsch hinaus.

Szene 4.

Leonati sinnt auf Rache für die erlittene Demütigung.

Szene 5.

Vgl. Shakespeare, I, 2.

Szene 6.

Vgl. Shakespeare, I. 2. Hier ist ein kurzes Gespräch über einige Herren vom Hofe eingelegt, wodurch die Szene eingeleitet wird und das die Unterhaltung der Mädchen mit Touchstone ersetzen soll. Als die Prinzessinnen sich zu dem Zweikampf begeben, läßt Camilla ein Armband fallen. Um dieses zu suchen, kommt

Szene 7.

Hillario zurück, der nun also dem Zweikampf nicht beiwohnen kann, worüber er sehr aufgebracht ist.

Szene 8.

Der Sieger, Vincentio, ist verwundert, daß Herzog Ferdinand ihn so ungnädig behandelt hat. Da kommen

Szene 9.

die beiden Prinzessinnen, um die Härte des Herzogs wieder gutzumachen. Camilla schenkt dem jungen Sieger zum Andenken ein Armband.

Szene 10.

Ganz verlegen steht Vincentio da; er fühlt, daß ihn eine tiefe Neigung zu Camilla erfaßt hat. Hillario, der schlaue Höfling, beobachtet ihn, bemerkt, wie es mit ihm steht, wie er auch schon gesehen hat, daß die Prinzessin dem jungen Edelmann von Herzen gut ist.

Szene 11.

Ein Kavalier vom Hofe gibt Vincentio den Rat, die Stadt zu verlassen, und erteilt ihm Auskunft über Camilla.

Szene 12.

Vincentio gesteht sich selbst seine Liebe zu Camilla in längerem Monolog. Er will nicht von ihr lassen und hofft, sie später doch noch erringen zu können.

Szene 13.

Camilla gesteht ihrer Cousine Julia ihre Liebe zu Vincentio.

Szene 14.

Hillario — ein schwaches Abbild Jaques' — erzählt laut lachend den Prinzessinnen von einem Höfling, dem der Herzog das nächste Amt, das bei Hofe frei werden würde, versprochen, der nun aber bei der Besetzung doch übergangen sei und nur das Nachsehen habe, da der Herzog schon einen anderen mit diesem Amt betraut — eine lange, geist- und witzlose Geschichte. Darauf bemerkt Hillario die nachdenkliche, melancholische Miene Camillas, und da er als gewiegter Menschen- und besonders Frauenkenner sofort weiß, was bei einem jungen Mädchen ein derartiges Aussehen bedeutet, so gibt er ihr ein Rezept, durch das er selbst von der Krankheit geheilt ist, die die Menschen „Liebe“ nennen: sie soll ihren Geliebten heiraten.

Szene 15.

Aus der Heiterkeit, in die dieser Ratschlag Hillarios die Prinzessinnen versetzt hat, werden sie durch einen Diener herausgerissen, der sie zum Herzog entbietet.

Szene 16.

Hillario weiß nun genau, wie es um die Prinzessin Camilla steht, und will sich dies so gut wie möglich zunutze machen. Zunächst will er Vincentio wieder aufsuchen, um ihn zurückzuhalten. Da kehren die Prinzessinnen zurück.

Szene 17.

Camilla ist verbannt, ohne den Grund zu wissen, der den Herzog zu dieser strengen Maßregel veranlaßt hat. Beide Mädchen fassen den Entschluß, in Verkleidung zu fliehen, und Hillario erklärt sich bereit, sie zu begleiten.

So schließt der erste Akt.

Dem Sinne nach ist also nur wenig geändert. Wohl aber weicht die Form bedeutend von der Vorlage ab. Wörtlich übernommen hat der Bearbeiter nur sehr wenige Zeilen, und diese rufen dann eine vom Bearbeiter nicht

beabsichtigte Wirkung hervor, da sie in den Rahmen ihrer entsetzlich verwässerten Umgebung nicht hineinpassen.

Die Einteilung in 17 Szenen ist neu, lehnt sich aber eng an das Auftreten der verschiedenen Personen bei Shakespeare an.

Abweichend von Shakespeare und Ch. Johnson ist, daß der ältere Bruder, Leonati, hier gar nichts mit dem Ringer und Fechter zu tun hat; auch erfahren wir nichts darüber, warum eigentlich Vincentio sich zum Zweikampf stellt — zwei meiner Ansicht nach recht wichtige Punkte, die der Bearbeiter ganz übersehen zu haben scheint.

Die Kampfszene und die Szene der Verbannung der jungen Prinzessin sind hinter die Kulissen verlegt. Der Bearbeiter hat dadurch das Lustspiel bedeutend gekürzt und vereinfacht; erübrigt sich doch damit das Auftreten des Usurpators mit Gefolge und des Ringers und Fechters, der in dieser Bearbeitung aus Frankreich stammt. Aber ohne Zweifel gehen durch diese Änderung zwei der reizvollsten Szenen des ersten Aktes dem Zuschauer verloren: die Szenen, die das Erwachen der Liebe in Camillas Herzen und die tapfere, wagende Liebe Julias zu ihrer unglücklichen Cousine zeigen.

Ein wesentlicher Gesichtspunkt, der den Bearbeiter bei der Abfassung seines Werkes geleitet hat, ist der gewesen, das Lustspiel so viel wie möglich zu kürzen und zu vereinfachen, wie wir auch noch bei der Behandlung der folgenden Akte sehen werden. Dann ist allerdings nicht ganz verständlich, warum er andererseits wieder Szenen einschiebt, die mit der Handlung in keinerlei Zusammenhang stehen; vielleicht aber waren diese Szenen mit ihrem groben Witz und stellenweise recht starken Obscönitäten dem Geschmack der breiteren Masse des Publikums der damaligen Zeit angepaßt. (Akt I, Szene 14.)

Wie sich schon aus diesem ersten Akt ergibt, hat der Bearbeiter auch die einzelnen Charaktere, offenbar in dem

Bestreben, sie verständlicher zu machen, verändert und vom Vorbild abweichend gestaltet. Das tritt besonders bei Hillario hervor, dessen Vorbild ursprünglich doch Touchstone gewesen ist — eine Person Shakespeares, die allerdings wirklich recht schwer verständlich ist. Doch wird das Weitere hierüber zu besprechen sein, wenn wir auch die noch folgenden vier Akte einer Prüfung unterzogen haben werden.

Akt II.

Szene 1.

Der verbannte Herzog lebt mit seinen Anhängern und Getreuen im Ardenner-Walde.

Diese Szene hat der Bearbeiter fast wörtlich der 1. Szene des II. Aktes bei Shakespeare mit einigen sprachlichen Abweichungen von geringer Bedeutung entlehnt. Mehrfach hat der Bearbeiter eigene Zeilen seiner Vorlage hinzugefügt, auch stellenweise schwer verständliche Wendungen durch leichter faßliche ersetzt.

Wörtlich entlehnt sind die Zeilen 1—3 und die Rede des ersten Lords, der Lord Marcellus am Morgen belauscht hat, wie er seine Betrachtungen über den Tod des Hirsches anstellte. Die übrigen Zeilen sind etwas verändert.

Szene 2.

Ein anderer Teil des Waldes.

Diese Szene entspricht Shakespeare II, 4, 1—14.

Während die Flüchtlinge noch überlegen, wo sie sich wohl befinden mögen, sehen sie einen Hirten kommen und beschließen, ihn zu fragen. Um nicht erkannt zu werden, nimmt Camilla den Namen Julio und Julia den Namen Florinda an. Beide wollen als Bruder und Schwester gelten.

Szene 3.

Der Hirte — bei Shakespeare Corin (vgl. Sh., II, 4, 65—100) — verspricht den Ermüdeten seine Hilfe und bietet ihnen seine Hütte als Wohnstätte und seine Dienste an.

Szene 4.

Lord Marcellus sitzt auf einer im Gebüsch verborgenen Bank und preist die Einsamkeit.[1]) Dann gibt er seinem Weiberhaß beredten Ausdruck, bis er in seinen Betrachtungen durch die Ankunft Julios, Florindas und ihrer Begleiter gestört wird. Schleunigst versteckt er sich.

Szene 5.

Julio und Florinda erfahren von dem Hirten, daß der verbannte Herzog in der Nähe lebt, und wie er seine Zeit auf der Jagd hinbringt. Auch von den Begleitern des Herzogs erzählt der redselige Hirte, besonders von dem einen, einem trübsinnigen Philosophen, der nichts in der Welt so sehr haßt, wie das weibliche Geschlecht. Kaum hört Florinda das, da beschließt sie, den alten Weiberfeind zu bekehren.

Nun stellt sich noch heraus, daß eine Hütte in der Nähe zu kaufen ist, da der Besitzer vor einigen Wochen gestorben ist, und Julio beauftragt den Hirten, dieselbe durch Kauf zu erwerben.

Szene 6.

Lord Antonio bittet Marcellus, den er zufällig trifft, mit ihm zum Herzog zu kommen. Marcellus will nicht; es ist ihm noch zu früh zum Schlafen, und in Gesellschaft muß er schlafen! Schließlich bietet Antonio dem mürrischen Alten an, ihm ein satyrisches Liedchen vorzusingen — den Vorschlag nimmt Marcellus mit Freuden an, und nun singt ihm sein Begleiter ein Liedchen von einem Hirten, der sein Lieb erringen soll, wenn eine Reihe von Geschehnissen sich ereignet hat, die, wie jeder weiß, im Leben nicht möglich sind.

Der Anfang dieser Szene ist dem Gespräch nachgeahmt, das Orlando und Jaques Gl.-Ed. III, 2, 267 ff. führen, aber ganz frei und ohne inneren Zusammenhang. Das Lied ist vom Bearbeiter eingelegt.

---

[1]) „How happy must our first parent Adam have been in this blest solitude!“

Szene 7.

Auf der Suche nach Marcellus kommen Julio, Florinda, Hillario und der Hirte, und der letztere zeigt seinen Begleitern den Philosophen. Marcellus bittet gerade um ein anderes Lied, und Antonio läßt sich dazu bewegen, noch ein Liedchen zu singen, in dem er das freie, ungebundene Schäferleben preist.

Auch dies Lied findet sich in „As you like it“ nicht.

Als nun Antonio erklärt, nicht mehr singen zu können, da schickt Marcellus ihn weg, weil er allein sein will.

Nach Art von Shakespeares Touchstone macht in dieser Szene Hillario wiederholt leise Zwischenbemerkungen, die sich jedoch von denen seines Vorbildes sehr durch ihre plumpe und geist- und witzlose Art unterscheiden.

Szene 8.

Nun traut sich Florinda an den mürrisch dasitzenden Philosophen heran; aber ihre Begleiter sollen sicherheitshalber in Rufweite bleiben. Ihr Bekehrungswerk beginnt.

Szene 9.

Schweigend schreitet das Mädchen auf Marcellus zu. Erschreckt eilt dieser hinweg, kommt aber zurück, um sich zu überzeugen, daß das, was er gesehen, nicht ein bloßes Phantom, sondern Wirklichkeit gewesen ist: ein leibhaftiges Weib steht vor ihm. Voller Entsetzen macht er sich auf den Redestrom gefaßt, mit dem er nun seiner Ansicht nach überschüttet werden wird, denn — die Frauen reden immer.

Szene 10.

Julio und Hillario lauschen gespannt und warten der Dinge, die da kommen sollen. Nach langer Pause beginnt endlich Florinda das Gespräch. Marcellus verhält sich natürlich ganz und gar abweisend; ja, er bittet sogar Florinda flehentlich, ihn doch zu verlassen — vergebens. Der so bedrängte Weiberfeind gerät vollends außer sich, als das junge Mädchen ihm verrät, sie erlitte zuweilen Anfälle, die

anderen ihre Gesellschaft sehr unangenehm machen könnten, Redeanfälle, und sie beginnt sogleich, ihm dies ad oculos zu demonstrieren. Hochgradig erregt erhebt sich der Philosoph; er will fliehen, bleibt aber doch wieder, als Florinda ihm erklärt, sie freue sich, daß er das Feld räume, sie habe nur den ganzen Platz für sich haben wollen. So necken sich beide eine Zeitlang. Schließlich aber fühlt sich Marcellus völlig besiegt durch die Eloquenz seiner Partnerin und atmet erleichtert auf, als einige Lords aus der Begleitung des Herzogs erscheinen.

Szene 11.

Von zwei Übeln das kleinere, meint Marcellus; lieber die Gesellschaft der Lords als dieser „Furie". In Begleitung der Lords begibt sich nun der Weiberfeind zum Herzog, erklärt aber vorher noch seiner Gegnerin, daß der Platz, auf dem sie stehen, sein Ruheplatz ist, der täglich von 5 Uhr an für ihn reserviert ist. Florinda ihrerseits bittet ihn, um des lieben Friedens willen sich nie um 2 Uhr nachmittags auf dem Rasenplatz vor ihrer Hütte sehen zu lassen.

Szene 12.

Hillario, der das ganze Gespräch mit angehört hat, ahnt schon, daß sich hier etwas Besonderes anspinnen wird.

Szene 13.

Marcellus kommt noch einmal zurück, um Florinda die Versicherung zu geben, er hasse sie.

Szene 14.

Die Luft ist nun rein, und Florinda ruft deshalb ihre Freunde zurück.

Szene 15.

Stolz rühmt sich Florinda ihres Sieges, den sie über den Lord errungen. Am Nachmittag will sie ihn wiedertreffen — dann wird sich schon Gelegenheit finden, aus ihrem Sieg Nutzen zu ziehen. Hillario entwickelt dann eine gute Frauenkenntnis in den Versen:

In vain our skill and courage we may boast —
Set but a woman to us, and we're lost.

So schließt Akt II der Bearbeitung.

Wie aus der Inhaltsangabe ersichtlich ist, ist von dem Vorbild „As you like it" so gut wie gar nichts in diesem Akt der Bearbeitung geblieben.

Die Haupthandlung zwischen Vincentio und Camilla tritt ganz in den Hintergrund; dafür ist das Hauptgewicht auf die Versuche Florindas gelegt, Marcellus von seinem Weiberhaß zu bekehren, und die Gespräche zwischen beiden sind mit großer Breite ausgeführt. Wenn sie dann doch wenigstens noch eine Spur von Witz zeigten! Aber die Reden beider sind außerordentlich seicht und verraten überall das krampfhafte Bemühen des Autors, möglich geistreich zu erscheinen — ein leider ganz mißglücktes Bestreben. Der ganze Akt ist in seiner Ausführung dem Geschmack eines durch und durch anspruchslosen Publikums angemessen, das, ohne Sinn für wirkliche Poesie, nur durch einige plumpe, derbe Witze befriedigt wird.

Die eingelegten Lieder passen in das Milieu, in dem sie stehen. Sie können sich nicht im entferntesten mit den Liedchen vergleichen, die Shakespeare in sein Lustspiel hineingestreut hat. Ebenso sind alle tieferen Reden, die wir bei Shakespeare bewundern und an denen gerade der II. Akt von „As you like it" so reich ist,[1]) vom Bearbeiter weggelassen, z. B. die Rede Jaques': All the world's a stage, die sich allerdings auch wohl im Munde eines so oberflächlich geistreichelnden „Philosophen", wie Marcellus ist, sehr merkwürdig ausgenommen hätte.

Auch die anderen Charaktere sind alle mehr oder weniger verändert — und nicht zu ihrem Vorteil. Auch

---

[1]) Vgl. auch Dodd, Beauties of Shakespeare. New edition. London 1869. p. 370.

nicht einer ist da, der nicht unendlich verflacht wäre, wie sich aus dem Folgenden noch weiter und ausführlicher ergeben wird.

Akt III.

Szene 1.

Julio hat ein Blatt Papier gefunden, auf dem ein Gedicht steht, in dem ein Liebhaber darüber klagt, daß Camilla nicht sein werden kann. Während Julio noch liest, erblickt Florinda etwas, wodurch sie veranlaßt wird, ihre Genossen einen Augenblick zu verlassen.

Vgl. Gl.-Ed. III, 2, 93 ff., doch sind weder das Lied noch die Reden ganz aus Shakespeare entlehnt.

Szene 2.

Während Julio dem Hillario noch erklärt, wie sie dies Blatt, an einen Baum geheftet, gefunden hat, kehrt Florinda mit einem anderen Gedicht zurück.

Szene 3.

Florinda hat Vincentio beobachtet, wie er dies Blatt Papier mit seinen Versen an dem Baum befestigte, und hat es geholt. Zu Julios großem Bedauern hat sie aber nicht mit dem jungen Mann gesprochen.

Szene 4.

Klagend über seine unglückliche Liebe kommt Vincentio, und Julio, unerkannt in der Verkleidung, will ihn trösten. Sie beginnt mit ihm ein Gespräch, das As you like it III, 2, 317—323 entnommen ist. Florinda und Hillario entfernen sich.

Szene 5.

Der Dialog zwischen Vincentio und Julio wird fortgesetzt. Mit geringen Abweichungen und Änderungen ist er wieder aus Shakespeare entlehnt, III, 2; 324—403, nur hat in der Bearbeitung Julio die Anzeichen schwarz auf weiß, aus denen man, wie ihr Oheim sie gelehrt, erkennen kann, ob ein Mann wahrhaft liebt oder nicht. Vincentio ist nicht mit allem einverstanden, was Julio ihm da vorliest, und macht

verschiedene Einwendungen. Als er aber schließlich beschwört, mit all seinen Liedchen nur Camilla gemeint zu haben, da gibt Julio ihm das Versprechen, ihn von seinem Leiden — denn Lieb ist Leid — zu heilen und gibt ihm denselben Befehl, wie in „As you like it“ Ganymed dem jungen Orlando.

Szene 6.

Hillario belauscht Marcellus, der sich dem Platze nähert, von dem Julia ihm gesagt, er solle sie dort nicht stören, es sei ihr Ruheplatz. In langem Monolog über sein kühnes Vorhaben, über die vielen, guten Eigenschaften des Mädchens, das er kennen gelernt, beruhigt er allmählich sein böses Gewissen, das in ihm erwacht ist, weil er so schnell seine früheren festen Grundsätze vergessen hat, und kommt schließlich zu dem heroischen Entschluß, nicht wieder umzukehren, sondern Julia aufzusuchen und die Gefahr, in die er sich dadurch begibt, mutig zu bestehen:

The wisest method dangers to eschew
Is to plunge in at once, and boldly venture through.

Szene 7.

Hilliario, der das ganze Selbstgespräch des Marcellus belauscht hat, beschließt, ihm zu folgen und der weiteren Dinge zu warten, die da kommen sollen.

Szene 8.

Florinda erwartet auf der Bank vor ihrer Hütte den „Philosophen“. Sie legt sich ernstlich Rechenschaft über ihr Empfinden für Marcellus ab und muß sich gestehen, daß in ihr das Weib sich zu regen beginnt, daß sie in ihrem Herzen eine bedenkliche Neigung für den Weiberfeind und Menschenhasser Marcellus verspürt. Aber quälen will sie ihn doch noch ein wenig, wenn es auch grausam erscheinen mag. Schon fürchtet sie, er werde vielleicht aus Mangel an Mut nicht kommen, da tritt er plötzlich aus dem Gebüsch heraus auf sie zu.

Szene 9.

Kaum erblickt Florinda den Philosophen, als sie ihn mit einem gewaltigen Redestrom überschüttet, durch den sie ihn vollends in Verwirrung setzt; aber als sie ihm gerade heraus erklärt, er komme nur, um ihr seine Liebe zu gestehen, da faßt er sich und bestreitet das ganz entschieden; er habe nur die Absicht, sich lustig zu machen über sie und ihr einige ihrer Fehler vorzuhalten. Damit beginnt er, ihr ihre Schwächen aufzuzählen; Florinda jedoch lacht ihn aus, er sucht sich zu verteidigen, und so necken sich beide noch eine Weile fort. Vergeblich versucht Florinda, ihren Partner zu einem Geständnis seiner Liebe zu veranlassen. Sie greift schließlich zu dem letzten Mittel und erklärt ihm, sie liebe ihn. Doch Marcellus glaubt ihr nicht und will sie verlassen, weil er seinen Widerstand schwächer und schwächer werden fühlt. Als alle ihre Reden und Bitten, doch zu bleiben, nichts nützen, da fingiert Florinda einen Ohnmachtsanfall. Nun endlich gesteht Marcellus ihr seine Liebe, als er die Totgeglaubte wieder lebend im Arm hält. Da aber lacht das Mädchen ihn aus und erklärt ihm, alles sei nur Scherz von ihr gewesen, worauf Marcellus die Geliebte grollend verläßt mit der Versicherung, er hasse sie wie ihr ganzes Geschlecht.

Szene 10.

Florinda hat nun gesehen, wie es im Herzen des „Weiberfeindes“ aussieht, und weiß, daß er zurückkehren wird, weil er sie liebt. Ganz will sie ihn sich erringen, will über ihn siegen und triumphieren:

Who'd not pursue, when by such hope invited?
A victory half gain'd must ne'er be slighted.
So schließt der III. Akt.

Die Szenen 1—5, die die Unterhaltung zwischen Vincentio und Julio enthalten, sind dem Sinne nach zum großen Teil aus „As you like it“ entlehnt; wörtlich übernommen

ist allerdings kaum eine Zeile. Diese fünf Szenen entsprechen der 2. Szene des III. Aktes der Globe-Edition. Dagegen sind die Szenen 6—10 ganz geistiges Eigentum des Bearbeiters: sie enthalten das Liebesspiel zwischen Florinda und Marcellus und treten ganz in den Vordergrund. Schon in diesem Akt zeigt sich, daß Marcellus nichts mehr von dem Charakter Touchstones geblieben ist, wie sich auch in der übermütig-heiteren Florinda kaum noch ein Zug der sanften, anmutigen Celia, die uns in „As you like it“ entgegentritt, findet.

Die reizvollen Nebenhandlungen, die bei Shakespeare dem Lustspiel einen so eigenartigen Zauber verleihen, fehlen ganz (Touchstone — Audrey; Silvius — Phebe); hier laufen nur zwei Handlungen, denen gleiche Wichtigkeit beigemessen wird, nebeneinander her, die eine (Vincentio — Julio) aus Shakespeare entlehnt, die andere (Marcellus — Florinda) offenbar in Anlehnung an die Bearbeitung Charles Johnsons („Love in a Forest“) größtenteils vom Bearbeiter selbständig gestaltet.

Hillario, als dessen Vorbild im I. und vielleicht auch noch im II. Akt mit Mühe Touchstone zu erkennen ist, sinkt hier ganz zum gewöhnlichen Bedienten herab ohne irgend welche geistige Fähigkeit und ohne jeden sympathischen Zug.

Akt IV.

Szene 1.

Hillario legt dem Marcellus die Frage vor, wie ihm die junge Schäferin Florinda gefallen habe. Als Marcellus ihm die Antwort gibt: „As well as the rest of her sex — she is a woman“, da sagt ihm Hillario offen heraus, daß er ihn belauscht, und daß er alles gehört und gesehen habe. Trotzdem streitet Marcellus ab, daß er irgend ein tieferes Gefühl für Florinda hege, gerät aber doch in große Aufregung, als ihm Hillario erklärt, er selbst trage sich mit der Absicht, Florinda zu seiner Frau zu machen.

Das nun folgende Gespräch über Marcellus' Melancholie ist mit Gl.-Ed. IV, 1, 10—29 übereinstimmend.

Dann setzt Hillario breit auseinander, wie es seine Methode ist, sich über alle Menschen lustig zu machen, indem er Eigenschaften an ihnen lobt, die sie nicht besitzen — eine Methode, derentwegen er sich noch nie die geringsten Gewissensbisse gemacht; denn „Qui vult decipi, decipiatur". Nach längeren Spottreden über den Hof und höfisches Leben und Treiben gibt endlich Hillario seinem Begleiter ein Geheimnis kund: Florinda, die von Marcellus geliebt wird — er weiß das und läßt deshalb die Einreden des Lords nicht gelten —, ist aus sehr vornehmer Familie und sehr reich. Da sehen beide Florinda und Julio kommen, und im Angesicht des Mädchens kann Marcellus nicht anders: er gesteht Hillario, daß er Florinda liebt. Vorläufig aber will er ein Zusammentreffen vermeiden und entfernt sich deshalb mit seinem neuen Freunde.

Szene 2.

Julio ist voller Besorgnis, ihr Liebhaber Vincentio möchte nicht kommen. Florinda jedoch tröstet sie und entfernt sich dann, da sie Vincentio kommen sieht.

(Vgl. Sh., III, 4, 1—48, aber bedeutend gekürzt und nicht wörtlich übernommen.)

Szene 3.

Unterhaltung zwischen Vincentio und Julio (Sh., IV, 1, 42—71 mit Ausnahme von 61: — — — and prevents — — 62: — wife). Auch das folgende Gespräch ist dem Sinne nach der Vorlage entlehnt, weicht aber in der Form vielfach ab (Sh., IV, 1, 72—126).

Szene 4.

Florinda tritt zu beiden (Sh., IV, 1, 127—202, doch gekürzt; 192—200 wörtlich übernommen). Vincentio wird durch den Klang eines Hornes hinweggerufen: er muß den Herzog bedienen.

Szene 5.

Vgl. Gl.-Ed., IV, 1, 216—224.

Szene 6.

Hillario berichtet, wie er durch langes Reden den Philosophen wieder versöhnt hat. Kaum hört Florinda diese Botschaft, da eilt sie fort, um ihren Geliebten zu treffen.

Szene 7.

Hillario und Camilla unterhalten sich über Vincentio. Ein Urteil über den Liebhaber und Geliebten seiner Herrin will aber Hillario erst fällen, wenn jene beiden erst ein paar Wochen verheiratet gewesen sind — die Männer ändern sich immer nach der Hochzeit. Camilla aber traut ihrem Vincentio keine solche Falschheit zu: „he will be constant". Während nun beide noch über die Männer und ihre Treulosigkeit — ein beliebtes Thema — reden, tritt

Szene 8.

ein Edelmann zu ihnen (vgl. Gl.-Ed. IV, 3, 76 ff.), der, nicht verwandt mit Vincentio, die Entschuldigung des letzteren überbringt, daß er nicht zur festgesetzten Zeit zu Julio kommen kann, weil er bei einer kühnen Errettung des Herzogs aus den Tatzen einer hungrigen Löwin (vgl. As you like it, IV, 3!) am Arm verwundet worden ist; zum Beweise überreicht der Edelmann Julio ein blutiges Taschentuch.

Die Szene schließt dann wie in As you like it, IV, 3.

Szene 9.

Marcellus ist ganz und gar „lovesick"; aber er tröstet sich — das ist eine epidemische Krankheit, von der selbst die größten Helden aller Zeiten heimgesucht sind. Auch er will sein Leiden mit Geduld tragen:

Let prat'ling fops the power of love disown,
I'll pay a willing homage to his throne.
When coxcombs disapprove, and fools despise,

Contempt augments the value of the prize:
This is the point, which most of virtue proves,
And he alone is wise, who nobly loves.

Die in den ersten Akten begonnenen und bereits besprochenen Veränderungen sind in diesem Akt konsequent weiter entwickelt und durchgeführt; doch lehnt dieser Akt sich im allgemeinen enger an das Vorbild an als die ersten drei Akte.

Akt V.

Szene 1.

Hillario fragt Antonio, den er zufällig im Walde trifft, nach der Wohnung des Herzogs; er will in dessen Dienst treten, da er des Nichtstuns bei Hofe überdrüssig geworden ist. Unterwegs erzählt er seinem Begleiter von seinem früheren Leben als Höfling, das er so leichtsinnig geführt, wie es bei Hof Mode und Brauch ist: nie hat er ein Versprechen gehalten, viele unschuldige Mädchen hat er verführt, sechsmal ist er in große Streitigkeiten verwickelt gewesen, aber nie hat er im Duell gestanden u. a. m.

Szene 2.

Florinda verfolgt Lord Marcellus mit Neckereien und Quälereien. Zwar bekennt der Lord sich schuldig: er hätte sich überhaupt nicht so weit mit einer Frau einlassen sollen; aber die Strafe dünkt ihn doch reichlich hart, ja, er überlegt ganz ernstlich, ob er sich nicht lieber von dem schrecklichen Weibe befreien soll dadurch, daß er selbst seinem Leben ein Ziel setzt. Florinda rät ihm zu — das würde ihrer Eitelkeit schmeicheln, wenn er ihretwegen stürbe. Sofort steht Marcellus von seinem Vorhaben ab und macht seiner Partnerin den Vorschlag, nun einmal ihre Geisteskräfte zu vereinigen, um gemeinsam die übrige Welt lächerlich zu machen. Jeder einzelne Stand, jede Menschenklasse wird darauf vorgenommen und verspottet, bis schließlich Florinda sich wieder gegen den Philosophen wendet. Nur einen

Weg gibt es zum Frieden, zugleich ein Heilmittel für die Krankheit des Marcellus: er soll sie, Florinda, heiraten.

Szene 3.

Die Einwendungen des Lords werden von dem hinzutretenden Hillario entkräftet. Alle ziehen sich zurück, um auf einer Bank im Walde weiter zu verhandeln.

Szene 4.

Voll ungeduldiger Spannung erwartet Julio den Vincentio, der bald darauf

Szene 5.

zu ihr tritt und der erstaunt Lauschenden erzählt, daß, wie er soeben gehört, Lord Marcellus die Florinda heiraten wolle. Als nun Vincentio, durch das Glück der anderen an sein eigenes Unglück erinnert, wiederum zu klagen beginnt, daß es ihm nicht vergönnt ist, Camilla sein eigen zu nennen, da beschließt Julio, ihn glücklich zu machen, weil sie ihn als einen wahren Edelmann von Herz und Gemüt erkannt hat. Sie bittet ihn, sie gleich nachher bei der Hütte des Herzogs zu erwarten.

Szene 6.

Julio beruhigt sich in einem Selbstgespräch, weil sie sich ohne Wissen ihres Vaters mit Vincentio verloben will, sich schon so halb und halb mit ihm verlobt hat.

Szene 7.

Der Herzog und Vincentio treten mit Antonio und den anderen Getreuen des Gefolges auf und unterhalten sich darüber, daß Julio schier Unmögliches versprochen hat. Beide zweifeln daran, daß er sein Versprechen auch wirklich wird einlösen können, und der Herzog bedauert den jungen Edelmann, der ihm so teuer ist, wie sein Vater Ernesto ihm einst gewesen. (Vgl. Gl.-Ed., V, 4!)

Szene 8.

Julio kommt hinzu, erhält vom Herzog die Zusicherung, seine Tochter Camilla solle bei der Wahl ihres Gatten ganz dem Zuge ihres Herzens folgen dürfen und wirft darauf die Verkleidung ab. Gerührt schließt der Herzog sein wiedergefundenes Kind in seine Arme und legt dann auf Camillas Wunsch selbst ihre Hand in die Vincentios.

Szene 9.

Marcellus und Florinda bitten den Herzog um seine Zustimmung zu ihrer Verbindung. Zwar überlegt Marcellus auch jetzt noch, ob er wirklich den gefürchteten Schritt tun soll, und überdenkt noch einmal die Folgen, die sein Vorgehen vielleicht nach sich ziehen kann; da aber gibt der Herzog ihm den Befehl, Florinda zu heiraten, weil der Fürst längst eingesehen hat, wie es um das Herz seines edlen Lord Marcellus bestellt ist. Diesem Befehl darf Marcellus nicht widerstehen, .und der „Philosoph“ reicht Florinda seine Hand zum Bund fürs Leben. Nun enthüllt Camilla die vornehme Abkunft und den wahren Namen Florindas, und alle sind sehr freudig erregt.

Szene 10.

Ein Lord meldet die Ankunft eines Eilboten aus Liege.

Letzte Szene.

Der Bote bittet im Namen des ganzen Volkes den Herzog, sein rechtmäßiges Zepter wieder zu übernehmen. Der Usurpator Ferdinand ist durch Gewissensbisse und durch den Schmerz um seine verschwundene Tochter aufs Krankenlager geworfen und mit der Bitte um Vergebung aus dem Leben geschieden. Gerührt verzeiht der Herzog seinem Bruder, über dessen Grab er ein Kloster erbauen lassen will. In dies Kloster will er selbst als Mönch eintreten — die Krone überträgt er seinem Schwiegersohn Vincentio. Nur noch die im Walde begonnenen Hochzeits-

feste sollen gefeiert werden, dann wollen alle nach Liege zurückkehren.

Marcellus wendet sich nun an das Publikum und entschuldigt sich: er hat nicht der Würde eines Philosophen angemessen gehandelt; aber wenn man so sehr von einer Krankheit gepackt ist, muß man da nicht zu dem wirksamen Heilmittel greifen? Denn

„By frequent instances we sadly prove
That marriage is the surest cure of love.“

In dem nun folgenden

Epilog,

der dem Lustspiel hinzugefügt ist, weil „es so Mode ist“, wird das Heilmittel gegen die Krankheit „Liebe“, die Heirat, geprüft und schließlich festgestellt, daß das Heilmittel noch zehnmal schlimmer ist als das Übel, das dadurch beseitigt werden soll.

---

3. Bearbeitung.

As you like it. A Comedy, as it is acted at the Theatre-Royal in Aungier-Street, Dublin.[1])

By Mr. William Shakespeare.

Collated with the oldest copies and corrected by Mr. Theobald.

Dublin, printed by A. Reilly, on Cork-Hill; for Abraham Bravley, at the two Bibles in Dame-Street, bookseller. 1741.

Das Personenverzeichnis ist aus Theobalds Ausgabe (1733) der Shakespeareschen Werke entnommen.

Weitgehende Veränderungen sind nicht vorgenommen, nur sind eine Reihe von Zeilen vom Bearbeiter gestrichen,

[1]) Im Brit. Mus. 11773. a. 11.

teils, um die Handlung zu vereinfachen und den Gang der Handlung zu fördern, teils nur, um die Aufführungszeit zu kürzen.

Akt I.

Szene 1.

Gestrichen: 38, 39, 59 (he — father), 163, 164 (I must — wonder), 170 (now — gamester).

Szene 2.

Scene changes to an open walk, before the Duke's palace.

Touchstone, hier immer nur Clown genannt, tritt ein nach den Worten: — of the wits (58, 59).

Gestrichen: 65—97 (— great show), 298—301. Grund: Vereinfachung durch Streichung schwerer verständlicher Verse.

An einer Stelle ist eine Bühnenanweisung eingeschoben: nach 174: Duke goes apart; verschiedentlich sind die Bühnenanweisungen um wenige Zeilen verschoben, so nach 277: giving him a chain from her neck, nach 270: enter Le Beu.

Szene 3.

Scene changes to an apartment of the palace. Re-enter Celia and Rosalind.

Gestrichen: 6—9, 63—65.

Die Bühnenanweisung: „Enter Duke with Lords" ist hinter 38 gestellt.

In dieser Szene finden sich außerdem einige Abweichungen sprachlicher Art, so 37: Why should I? —
199: — teacheth me —
206: — heav'n[1]) —;
doch wird Sinn und Inhalt durch diese geringfügigen Abweichungen in keiner Weise geändert.

---

[1]) Das Gesetz vom 7. Mai 1603 (Regierungszeit Jakobs I.) verbot, den Namen Gottes oder Christi in einem Theaterstück als Fluch oder Beteuerung zu gebrauchen.

Akt II,

Szene 1.

Scene, Arden Forest.

Die Worte: „I would not change it“ (18) sind Lord Amiens in den Mund gelegt. Ferner werden die beiden Reden des ersten Lords von Jaques gesprochen und sind dementsprechend umgeändert;[1]) nur hat der Bearbeiter versäumt, auch bei den Worten der anderen Personen, besonders des Herzogs, die durch diese Abweichung vom Original nötig gewordenen Änderungen vorzunehmen.

Gestrichen: 30–31 (— him as he — under —), 41, 43 (But what – Jaques?), 64—66 (— deer).

Szene 2.

Scene changes to the palace again.

Diese Szene ist wörtlich übernommen.

Szene 3.

Scene changes to Oliver's house.

Gestrichen: 19—21 (no, no — his father).

An mehreren Stellen ist die Interpunktion geändert:

38: — not so; I have —
76: — die well, and die —

u. a. m.

Szene 4.

Scene changes to the forest of Arden.

Gestrichen 61—63.

Die Bühnenanweisung: Enter Corin and Silvius ist hinter 21 gestellt.

Szene 5.

Scene changes to a desart part of the forest.

Gestrichen: 15—22 (— owe me nothing), 23—31, 37—62 (Come, warble — into a circle).

---

[1]) Vgl. Johnsons Bearbeitung!

Merkwürdig ist, daß Amiens zuerst verspricht, sein Lied zu Ende zu singen, daß dann aber doch die beiden folgenden Gesänge vom Bearbeiter — sehr zum Nachteil für die Szene — gestrichen sind.

Szene 6.

Gestrichen: 8—9; belanglos.

Szene 7.

Enter Duke Senior and Lords. A table set out.

Diese Szene ist vom Bearbeiter bedeutend gekürzt. Folgende Zeilen sind gestrichen: 35—87 (— any man.), 100—101, 180—183, 190.

Bei diesen Streichungen sieht man deutlich das Bestreben des Bearbeiters, alles zu beseitigen, was nicht den ohnehin schon langsamen Gang der Handlung fördert. Allerdings leidet, besonders durch die Streichung 35—87, die Schärfe der Charakteristik Jaques' ein wenig; doch ist meiner Ansicht nach eine derartige Kürzung, die durch Streichung langer philosophischer Reden und Gegenreden den Gang der Handlung beschleunigt und das Verständnis des Stückes auch dem einfachen Manne ermöglicht oder erleichtert, in einer Bearbeitung für die Bühne kein Fehler.

Akt III.

Szene 1.

Wörtlich wie in der Vorlage.

Szene 2.

Scene changes to forest. Enter Orlando.

Gestrichen: 15—17 (In respect — Now.), 36—76, 111—112, 117—118, 124—130, 178—180, 186—188 (I was — remember.), 207—212 (I prithee — at all.), 226—227 (speak — maid), 255—258 (— unseasonably), 287—292, 292—293 (I think — heels).

Bei diesen Streichungen macht sich das Bestreben des Bearbeiters geltend, solche Stellen wegzulassen, die dem

breiteren Publikum nicht ohne weiteres verständlich und eher hinderlich als fördernd für die Entwicklung der Handlung sind. Durch die große Streichung 26—76 wird einerseits leider die Charakteristik Touchstones etwas beeinträchtigt, andererseits hat der Bearbeiter damit aber doch das erreicht, was offenbar in seiner Absicht gelegen: die Nebenfigur des Corin mehr in den Hintergrund zu drängen und dadurch die Handlung einfacher und klarer zu gestalten.

An zwei Stellen sind genauere Bühnenanweisungen eingeschoben: nach 267: Celia and Rosalind retire — nach 312: Celia and Rosalind come forward.

Szene 3.

Enter Clown, Audrey.

In dieser Szene ist Jaques weggelassen; es fehlen also die Zeilen 10, 11, 32, 46. Diese Vereinfachung erklärt sich aus der Schwierigkeit, die sich einem vollen Verständnis dieser komplizierten Figur Shakespeares entgegenstellt. Jaques ist sicherlich den Bearbeitern oft ebensowenig verständlich gewesen wie den Zuschauern.

Ferner ist der ganze letzte Teil der Szene, das Auftreten des Sir Oliver Martext, gestrichen,[1]) 62—109 (and by how much — of my calling).

Szene 4.

Scene changes to a cottage in the forest.

Diese Szene ist fast wörtlich übernommen. Nur ist das Gespräch zwischen Celia und Rosalind durch Streichung der Zeilen 9—19 und 23—27 unwesentlich gekürzt.

Szene 5.

Scene changes tho another part of the forest.

Gestrichen: 22—24 (lean — keeps.), 66—71, 82—83, 87—91, 99—104, 110—123, 130—131.

---

[1]) Vgl. Johnson, Love in a Forest!
Vgl. auch W. Oechelhäuser, a. a. O. p. 187 ff.

Auch bei Vornahme dieser Streichungen hat den Bearbeiter offenbar der Grundsatz beherrscht, die Personen, die nur Nebenrollen spielen, nach Möglichkeit zurücktreten zu lassen und durch Kürzung ihrer Reden die Aufführungsdauer des Lustspiels herabzusetzen. Jedenfalls finden sich in dieser ganzen Bühnenbearbeitung die meisten Streichungen in den Reden derjenigen Personen, die mit der Haupthandlung in keinem oder nur sehr lockerem Zusammenhang stehen.

Akt IV.

Szene 1.

Gestrichen: 1—29, um ein philosophisches Gespräch Jaques' zu beseitigen. Ferner 31—38 (— gondola), 51—67, wodurch allerdings nun der Umschlag in Rosalinds Stimmung sehr plötzlich und nicht sehr geschickt motiviert erscheint, 77 (God warn us!), 82—89 (— your suit.), 130 (go to.), 206—208 — Kürzungen, die der Bearbeiter aus bereits erwähnten Gründen vorgenommen hat.

Szene 2.

Wörtlich wie Globe-Ed. III, 2.

Szene 3.

Gestrichen: 89: and browner,
166—167: Ah, sirrah, — counterfeited,
183—184: Will you go — nur unwesentliche Kürzungen.

Akt V.

Szene 1.

Wörtlich wie Globe-Ed. IV, 1.

Szene 2.

Gestrichen: 59—65 (I speak — strange things), 100—117, 118—119 ('tis likemoon).

Die Worte:

— and you shall be married to-morrow [to Silv.]: I will content you, if what pleases you contents you —

sind umgeändert in:

— and I'll be married to-morrow; if, what pleases you, contents you —

wohl, weil letzteres klarer und verständlicher ist.

Szene 3 —

bei Shakespeare nur des Liedchens

It was a lover and his lass

wegen eingelegt, ist vom Bearbeiter ganz gestrichen. Damit kommen auch Jaques' kurze Reden in dieser Szene in Wegfall. Der Grund zur Streichung dieser Szene war nur das Bestreben, den Gang der Handlung nach Möglichkeit zu fördern.

Letzte Szene.

Scene changes to another part of the forest.

In dieser Szene ist die Figur Hymens weggelassen. Leider kommen durch diese Streichung auch die Gesänge 114—121, 131—152 in Wegfall, sehr zum Nachteil für das Lustspiel. Der Bearbeiter hat damit eine Einlage nach der Art eines Maskenspieles, wie sie, aus Italien stammend,[1]) zur Zeit Shakespeares und noch später in England sehr beliebt waren,[2]) beseitigt, weil sie dem Publikum seiner Zeit nicht mehr zusagte.

---

[1]) Vgl. darüber: Koch, Shakespeare, p. 237 ff. — ten Brink, Geschichte der englischen Literatur, II, p. 482 (Bd. II: Bis zur Reformation. 1. Hälfte Berlin 1889, 2. Hälfte (herausg. v. A. Brandl, 2. Aufl.) Straßburg 1899.

[2]) Siehe auch: (Schipper [Luick und Pogatscher], Wiener Beiträge zur englischen Philologie, Bd. V. Schwab, Das Schauspiel im Schauspiel zur Zeit Shakespeares, p. 1. — Delius, Einlagen und Zutaten in Shakespeares Dramen, Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, Bd. XXI, p. 18 ff.

Ferner sind gestrichen 174—175, zwei Zeilen, die nicht notwendig sind zum Verständnis.

Der am Schluß von Shakespeare vorgeschriebene Tanz ist der Einfachheit der Darstellung halber weggelassen.

Der

Epilog

beginnt mit den Worten: If it be true — der erste Satz ist weggelassen, weil er für die Zeit, in der der Bearbeiter lebte, keine Gültigkeit mehr hatte.

---

4. Bearbeitung.

As you like it. A Comedy as it is acted at the Theatres-Royal in Drury-Lane and Covent-Garden.[1])

By William Shakespeare.

London, printed for J. Wenman, Nr. 144, Fleet-Street; and sold by all other Booksellers in Town and Country. 1777.

In dieser Bearbeitung sind nur sehr geringe Änderungen vorgenommen. So sind an mehreren Stellen die Bühnenanweisungen erweitert, auch verschiedentlich umgestellt. Im übrigen ist das Lustspiel fast wörtlich aus der Theobaldschen Ausgabe der Shakespeareschen Werke abgedruckt, wie sich bei genauerer Vergleichung ergibt; es ist nichts gestrichen und nichts hinzugefügt. Durch mehrere sprachliche Abweichungen wird Form und Inhalt nicht irgendwie geändert.

Das Lustspiel ist nur in Akte, nicht auch in Szenen eingeteilt.

---

5. Bearbeitung.

As you like it. A Comedy written by William Shakespeare. Taken from the Manager's Book at the Theatre-Royal in Drury-Lane.[2])

---

[1]) Im Brit. Mus. 11770. g. i. (14).

[2]) Im Brit. Mus. 12331. ee. 25 (6).

Dies Buch ist ohne Angabe des Jahres erschienen. Der Katalog des Brit. Mus. gibt das Jahr 1785 als mutmaßliches Erscheinungsjahr an.

London: Printed for R. Butlers, Nr. 79 Fleet-Street; and sold by all Booksellers in Town and Country.

In dieser Bearbeitung sind zahlreiche Kürzungen durch Streichung weniger wichtiger Szenen resp. Zeilen vorgenommen, wie aus dem Folgenden hervorgeht.

Der Bearbeitung ist ein genaues Personenverzeichnis vorangestellt mit Angabe der Namen der auftretenden Herren und Damen.

Akt I.

Szene 1.

Gestrichen: 1—2 (— upon this fashion —), 38—42, 59 (he was my father), 137—142 (therefore — my will), 70 (now — gamester) — nur unbedeutende Kürzungen.

Szene 2.

Gestrichen: 1 („my“), 59 („wit“), 113—114, 214—215, (but his will — working), 225—227, 240—241, 285—295 (— break forth).

Szene 3.

Gestrichen: 6—9, 55—56, 82—84 (— gone), 89 (you are a fool), 114.

Die Streichungen ändern am Inhalt der Szene nichts. Durch Weglassen der ersten Halbzeile von 84 und Verschmelzung der zweiten Halbzeile mit der folgenden Langzeile ist ein Vers entstanden, der drei Füße zuviel hat.[1])

In Zeile 11 heißt es in dieser Bearbeitung: No, some of it for **his** child's father — eine Lesart, die sich nur hier findet und in allen anderen Bearbeitungen verbessert ist.

Die Zeilen 90—91 sind Celia in den Mund gelegt — offenbar ein Versehen des Bearbeiters.

---

[1]) Über das Metrum vgl.: Brayley, As you like it; 6. Aufl., London 1902. Appendix X, p. 127 ff. — Janssen, Shakspere-Studien I., 1. Die Prosa in Shaksperes Dramen, Anwendung. Straßburg 1897. p. 18—22. — Delius, Die Prosa in Shakespeares Dramen. Jahrb. d. d. Sh.-Gesellschaft. Bd. V, p. 227—273. — König, a. a. O., p. 136.

Akt II.

Szene 1.

Die Worte: „I would not change it“ (18) spricht Lord Amiens.

Gestrichen: 41, 64—66 (— deer); der zweite Lord spricht also in dieser Szene nicht.

Szene 2.

Gestrichen: 1—3, die Zeilen, die bei Shakespeare dazu dienen, die Laune des Herzogs zu charakterisieren, ferner 18—19, so daß nun dem Zuschauer nicht ohne weiteres klar ist, warum der Herzog den Bruder Orlandos holen lassen will.

Szene 3.

Gestrichen: 19—20 (no, no — his father).

Szene 4.

Gestrichen: 61—63.

Szene 5.

In dieser Szene hat der Bearbeiter einzelne Zeilen umgestellt. Sie beginnt mit 9—14 (— eggs), dann folgen 38—39 und darauf der Gesang 1—7. Die Szene schließt mit 62—65 (I'll go sleep — prepared).

Der Sinn wird durch diese Umstellung nicht geändert. Leider ist auch in dieser Bearbeitung das zweite Liedchen des Lord Amiens gestrichen, wohl nur zur Kürzung der Szene.[1])

Szene 6.

Gestrichen: 10—14 (— my labour) — belanglose Kürzung.

Szene 7.

Gestrichen: 35—87, 100—101; weggelassen ist ferner der Refrain des Liedchens, das Lord Amiens singt.[2])

---

[1]) Vgl. die Bearbeitung vom Jahre 1741, Dublin.

[2]) Vgl. meine Bemerkung über die gleichen Streichungen in der Dubliner Bearbeitung von 1741.

Akt III.

Szene 1.

Gestrichen: 6 (seek — candle).

Szene 2.

Gestrichen: 49—75 (you told — thou art raw), 111—112, 117—118, 124—130, 175—180 (hier geht durch die Streichung ein Wortspiel verloren), 207—212 (I prithee — none at all), 215—216 (— making), 226—227 (speak — maid), 255—258 (— unseasonably), 290—292, 340—343 (the one — penury), 355—357.

Durch Streichung der Zeilen 49—75 ist das lange Gespräch zwischen Touchstone und Corin bedeutend gekürzt, nicht zum Nachteil für das Lustspiel. Die anderen Kürzungen sind unbedeutend und ändern an dem Inhalt der Szene im wesentlichen nichts.

Szene 3.

Gestrichen: 10—11, 46, 60 („more"), 62—109.

Die Reden Jaques' (bis auf die Worte in Zeile 32) und das Auftreten des Sir Oliver Martext hat der Bearbeiter gestrichen; offenbar ist für ihn der Gesichtspunkt maßgebend gewesen, die Handlung durch möglichste Beschränkung der Nebenhandlungen einheitlicher zu gestalten.[1])

Szene 4.

Gestrichen: 7—19, 23—28, 45—48 (quite traverse — noble goose).

Szene 5.

Gestrichen: 17—27 (— hurt), 50, 55—56, 66—71, 87—91, 99—104, 110—123, — Streichungen, durch die die Handlung an Lebhaftigkeit bedeutend gewinnt.

---

[1]) Vgl. Fr. W. Kilbourne, Alterations and Adaptations of Shakespeare. Boston 1906. p. 11.

Akt IV.

Szene 1.

In dieser Szene ist, um die Handlung einheitlicher zu gestalten, die so reizvolle Nebenhandlung (Jaques — Celia) gestrichen; auch sind unwichtige Stellen aus der Unterhaltung zwischen Orlando und Rosalind weggelassen.

Gestrichen: 1—29, 38 (— gondola), 51—67, 82—89 (— your suit.), 138—142, 206—208 (we must — nest.).

Nach 179 hat der Bearbeiter den Cuckoo — Song aus Love's Labour's Lost eingefügt (Love's Labour's Lost, V, 2, 904 - 921), wohl um Ersatz zu bieten für die

Szene 2

bei Shakespeare, die in dieser Bearbeitung ganz gestrichen ist, da sie in keinem Zusammenhang mit der Handlung des Lustspiels steht und von Skakespeare sicher nur des Liedchens wegen eingelegt ist.

In der Bearbeitung tritt gleich nach den Worten Celias: „And I'll go sleep“ (IV, 1, 224) Silvius ein, bei Shakespeare

Szene 3,

Zeile 6.

Gestrichen: 24—27, 166—167 (Ah, sirrah — counterfeited) — unbedeutende Kürzungen.

Akt V.

Szene 1.

Gestrichen: 66—67, die das Auftreten Corins enthalten, der mit der Aufforderung an Touchstone und Audrey kommt, zu ihrem Herrn resp. zu ihrer Herrin zu kommen — eine Streichung, die die letzten Worte Touchstones (68, 69): „Trip, Audrey! Trip, Audrey! I attend, I attend“ einigermaßen unmotiviert erscheinen läßt.

Szene 2.

Gestrichen: 49—52, 57—58 (for — purpose), 95—119 — bedeutende Kürzung ohne Änderung des Sinnes.

Szene 3

ist ganz gestrichen, wohl in der schon mehrfach betonten Absicht des Bearbeiters, durch Weglassung aller nicht unbedingt nötigen Nebenhandlungen die Haupthandlung möglichst hervorzuheben.

Szene 4.

Gestrichen: 131—152, die beiden Liedchen Hymens, und 155—156. Der Rest der Szene stimmt wörtlich mit Globe-Ed. V, 4 überein.

Um 1800 waren Maskenspiele auf der Bühne nicht beliebt; der Bearbeiter hat deshalb wohl die Rolle Hymens so bedeutend gekürzt.

Im

Epilog

fehlen 1—3, Zeilen, die für die Zeit der Aufführung dieser Bearbeitung nicht mehr paßten.

Anm. In dem mir zur Verfügung stehenden Exemplar dieser Bearbeitung im Brit. Mus. in London sind an verschiedenen Stellen die letzten Zeilen auf den Seiten gar nicht oder nur teilweise vorhanden; doch geht aus dem Sinn immer hervor, daß beim Einbinden des Buches und beim Beschneiden des unteren Randes diese Zeilen nur versehentlich beseitigt, nicht aber absichtlich gestrichen sind.

---

6. Bearbeitung.

As you like it. A Comedy written by William Shakespeare. Marked with the Variations in the Manager's Book, at the Theatre-Royal in Covent-Garden.[1])

London: Printed for C. Bathurst; J. F. a. C. Rivington; L. Davies; W. Owen a. Son; B. White a. Son; T. Longmann; B. Law; C. Dilly; T. Payne a. Son; J. Nichols; T. Cadell; J. Robson; G. G. J. a. J. Robinson; A. Strahan; T. Bowles; R. Baldwin; H. L. Gardner; J. Bew; W. Cater;

[1]) Im Brit. Mus. 11763. a a a. 21.

J. Murray; W. Stuart; L. Hayes; W. Lowndes; S. Bladon; G. a. T. Wilkie; W. Fox; Scatcherd a. Whitaker; E. Newberry, and J. Barker. 1786.

Diese Bearbeitung stimmt fast wörtlich mit der vom Jahre 1785 (?) überein. Nur sind einige sprachliche Unstimmigkeiten, die sich in dem 1785 herausgegebenen Manager-Book vom Theatre-Royal in Drury-Lane finden, in dieser Bearbeitung verbessert. Ebenso sind eine ganze Reihe Druckfehler in diesem Buche richtiggestellt.

Kurze Übersicht über die hauptsächlichsten Abweichungen der Bearbeitungen von 1785 und 1786.

	1785.	1786.
I, 1,	48 allow	allows
2,	166 your	you
3,	11 his child's —	my child's —
	119 cutlas	curtle-axe
	90—91 von Celia gesprochen	vom Herzog gesprochen.
II, 1,	1 gestrichen	nicht gestrichen.
3,	9 — is too	— is come too —
7,	103 moves	move.
III, 2,	117—130 gestrichen	117—118, 124—130 gestrichen
IV, 1,	97 Troilus had —	Troilus hath —
4,	94 handkerchief	napkin
V, 4,	118 hath brought	brought
	159 bring	brings
	175 And land	A land
	193 deserve	deserves
Epilog		
	17 hate	hates
	5—6 use bushes	use good bushes.

Die Interpunktion ist bei beiden Bühnenbearbeitungen ganz übereinstimmend.

7. Bearbeitung.

As you like it. A Comedy; Revised by J. P. Kemble; and now published as it is performed at the Theatres Royal.[1])

London: Printed for John Miller, 25, Bow-Street, Covent Garden; and sold in the Theatres. 1815.

Kemble[2]), dem wir eine Reihe von Bearbeitungen für die Bühne verdanken, hat im Jahre 1810 auch „As you like it" bearbeitet. Er hat sich darauf beschränkt, durch zahlreiche Streichungen von Stellen, die zum Verständnis und zur Förderung des Ganges der Handlung nicht unbedingt erforderlich waren, das Lustspiel bedeutend zu kürzen und die Aufführungsdauer beträchtlich herabzusetzen.

Der Bearbeitung geht ein Verzeichnis der auftretenden Personen voran.

Akt. I.

Szene 1.

Wörtlich wie Globe-Ed. I, 1, nur an verschiedenen Stellen genauere Bühnenanweisungen; so nach:

30: Adam retires a little, aside;
56: Lays hold on him;
69 (— me): Looses him.

---

[1]) Im Brit. Mus. 2304. d. 4.

[2]) Vgl. über Kembles Leben: Biogr. Dramatika, I, p. 422 ff. — Allibone, A critical Dictionary of English Literature and British and American Authors. Philadelphia 1902. Bd. I, p. 1016—1017. — Shakespeare-Jahrbuch, XXII, p. 3—7: Shakespeare auf der englischen Bühne seit Garrick von Gisbert Frhrn. Vincke. Einleit. Vortrag zur Jahresversammlung der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. — Boaden, J., Memoirs of the Life of John Phil. Kemble (2 vols.), London 1825. The Life of John Philip Kemble, Esq., a proprietor and stage-manager of Covent Garden Theatre, interspersed with Family and Theatrical Anecdotes. London. — Fitzgerald, Account of the Kemble Family. 2 Vols., London 1871. — The Gentleman's Magazine: From Jan. to June 1812. Vol. 82. Part I, p. 145 ff. — The Quarterly Review, June—Sept. 1826. Vol. 34, p. 196—248.

Siehe ferner die Rost. Dissertationen von Burmeister und Wrage. — Burmeister, Diss., Rost. 1902, p. 61—62. — Wrage, Diss., Rost. 1909, p. 41.

Kemble hat die 1. Szene der Globe-Ed. in zwei Szenen eingeteilt; die erste enthält die Zeilen 1—92 (— neither), die zweite die Zeilen 92—180 (Holla — I'll go about).

Auch in

Szene 2 (Gl.-Ed. I, 1)

finden sich nur geringe Abweichungen von der Vorlage.

In Zeile 110 ist zum besseren Verständnis das Wort „old“ vor „Duke“ eingeschoben.

Gestrichen ist 76 (who — him).

In 68 ist „God“ durch „Heaven“ ersetzt.[1])

Szene 3 (Gl.-Ed. I, 2).

Gestrichen: 51—59 (— of the wits.), 86—97 (— great show.), 113—114, 225, 240—242, 256 („all“) — Streichungen, durch die leider einige Feinheiten, die der Szene bei Shakespeare eigen sind, verloren gehen.

An mehreren Stellen sind genauere Bühnenanweisungen eingeschoben; so nach 174: Takes a seat, nach 176: Crosses to L. H., nach 177: Crosses to R. H., nach 215: Crosses to Centre, nach 263: Crosses to L. H.

Auch in den folgenden Szenen sind häufig die Bühnenanweisungen genauer angegeben. Ich werde nur in den Fällen darauf hinweisen, in denen mir die Anordnungen des Bearbeiters von besonderer Wichtigkeit und von allgemeinen Regeln abweichend erscheinen.

Szene 4 (Gl.-Ed. I, 3).

Gestrichen: 6—9, 24—25 (you — fall), 40—42 (Look — anger), 104—105, 109 (in — Arden), 114.

Die Zeilen 139—140 sind von Kemble Rosalind in den Mund gelegt — so geht daraus hervor, daß Rosalind ihr Los mit tausend Freuden auf sich nimmt.

---

[1]) Vergl. Bemerkung auf p. 52.

Akt II.

Szene 1 (Gl.-Ed. II, 3).

Gestrichen: 19—21 (no — father).

Szene 2 (Gl.-Ed. II, 1).

Die Reden des ersten Lord über Jaques sind hier, entsprechend umgeändert, dem Jaques selbst übertragen.[1])

Gestrichen hat Kemble: 41, 64—66 (— deer.).

Szene 3 (Gl.-Ed. II, 2).

Gestrichen: 18.[2])

Szene 4 (Gl.-Ed. II, 5).

In dieser Szene hat Kemble den Gesang Amiens': „Under the greenwood tree" ans Ende gestellt und das Liedchen der anderen Jäger ganz gestrichen (40—60); dafür hat er aber — zur genaueren Charakteristik Jaques' — einige Zeilen über die Melancholie des Narren eingefügt.

Szene 5 (Gl.-Ed. II, 4).

Gestrichen: 61—63.[2])

Szene 6.

Wörtlich wie Gl.-Ed. II, 6.

Szene 7.

Zeile 3 ist folgendermaßen umgeändert:

My lord, he parted from me even now.

Gestrichen: 35—87, 101 und der Refrain des von Amiens gesungenen Liedchens.[3])

Akt III.

Szene 1.

Gestrichen: 6 (Seek — candle).[3])

---

[1]) Vgl. „Love in a Forest" von Charles Johnson.

[2]) Vgl. die Bearbeitungen von 1785 (?) und 1786.

[3]) Vgl. bei diesen wie auch bei einer ganzen Reihe der folgenden Streichungen die früher behandelten Bühnenbearbeitungen!

Szene 2.

Gestrichen: 46—76 (those that are — raw), 111—112, 117—118, 124—130, 137—140, 149—152, 157—160, 176—180, 206—207 (one inch — discovery), 215—216 (— making), 226—227 (speak — maid), 255—258 (— unseasonably), 290—294 (— heels.), 340—343 (the one — penury), 356—358.

Gl.-Ed. III, 3 ist bei Kemble mit III, 2 verschmolzen zu einer Szene. Gestrichen hat er die Zeilen: 10—11, 62—109 (and by — calling) mit Ausnahme von 98—99.

Akt IV.

Szene 1 (Globe-Ed. III, 4).

Gestrichen: 7—19, 45—48 (quite — goose).

Szene 2 (Gl.-Ed. III, 5).

Gestrichen: 11—14, 17—27 (— do hurt), 50, 55—56, 62, 66—71, 74—76 (If you — sister?), 80, 87—91, 99—104, 110—126, 130—131.

Szene 3 (Gl.-Ed. IV, 1).

Gestrichen: 1—29 (vgl. II, 4!), 56—67 (besides — than you), 77 (— God warn us! —), 82—89 (— out of your suit.), 127, 138—142, 206—208 (we must — nest), 224.

Nach 179 hat Kemble, dem offenbar die Bühnenbearbeitungen von 1785 (?) und 1786 vorgelegen haben, den Cuckoo-Song aus Love's Labour's Lost eingefügt (Love's Labour's Lost V, 2, 904—921). Auch bei den folgenden Szenen dieses Aktes lehnt Kemble sich eng an seine Vorlagen von 1785 (?) und 1786 an.

Gestrichen hat Kemble: Gl.-Ed. IV, 3,: 22—30 (Come — hers), 86—89 (The boy — her brother), 183—184 (will you go?).

Akt V.

Szene 1.

In 26: „heaven" statt „god"; in 65 ist das Wort „God" ausgelassen.[1])

Gestrichen: 66—87.

---

[1]) Vgl. Bemerkung auf p. 52.

Szene 2.

Gestrichen: 100—117.

Gl.-Ed. V, 3 hat Kemble ganz gestrichen, da sie in keinem Zusammenhang mit der Haupthandlung steht. Der Grund, der Shakespeare bewogen haben mag, diese Szene hier einzuschieben, liegt wohl in dem Bestreben, eine möglichst umfassende Charakteristik Touchstones zu geben, und in dem Wunsche, dem Lustspiel durch Einfügung zahlreicher Liedchen einen eigenen, besonderen Reiz zu verleihen.

Szene 3 (Gl.-Ed. V, 4).

Kemble hat einige Zeilen umgestellt: nach 113 folgt 157 (die Rede Jaques' de Bois,) —173. Darauf betritt Hymen mit Rosalinde die Bühne; ihnen vorauf schweben acht Liebesgötter, die vor dem Herzog einen Tanz aufführen. Dann folgt Hymens Gesang (114—121), an dessen Schluß sich die folgende Anweisung befindet: At the end of the song, Hymen leads forward Rosalind in Woman's Clothes from R. H. — she is followed by Celia in her own dress, — and Hymen leads away the Cupids, and Masquers. During the ballet, Jaques, Oliver, Jaques de Bois, and Orlando are R. H. (= Right Hand).

Gestrichen: 131—152 (der zweite Gesang Hymens), 155—156. Nach 154 fährt der Herzog dann mit 174 fort.

Der Tanz, den Shakespeare für den Schluß des Lustspiels vorschreibt, fällt weg.

Nach der 1. Halbzeile von 198 sind die Worte eingeschoben:

Touchstone. Come along, Audrey.

[Exeunt Touchstone and Audrey, L. H. (= Left Hand).

Im

Epilog

sind gestrichen: 1—3 (— prologue), 20—21 (and breath — not.), 22 (— or sweet breeths —).

Bei fast allen Kürzungen und Veränderungen, die Kemble mit dem Shakespeareschen Lustspiel vorgenommen hat, zeigt sich als maßgebender Gesichtspunkt das Bestreben, die Spieldauer herabzumindern und durch Beschränkung der Nebenhandlung die Haupthandlung möglichst heraus- und hervorzuheben. Dabei ist Kemble mit großer Vorsicht zu Werke gegangen; er hat nur selten wirklich schöne Stellen geändert oder gestrichen, dagegen durch Weglassen längerer, weniger interessanter Reden die Bühnenwirksamkeit des Lustspiels beträchtlich erhöht. Das erkannte auch der Schauspieler W. Oxberry, der sich in seiner Bearbeitung eng an die Kembles anlehnt. Daß Kemble die Bühnenbearbeitungen von 1785 (?) und von 1786 vorgelegen haben, ergibt sich aus einem Vergleich mit diesen ohne weiteres.

---

8. Bearbeitung.

Im 7. Bande[1]) des Werkes:

The New English Drama,[2]) with Prefatory Remarks, Biographical Sketches, and Notes, Critical and Explanatory. Being the only Edition existing which is faithfully marked with the Stage Business, and Stage Directions, As Performed at the Theatres Royal.

By W. Oxberry[3]), Comedian.

---

[1]) Dieser Band enthält außerdem: A Bold Stroke for a Wife. — Road to Ruin. — Beaux' Stratagem. — King John.

[2]) Im Brit. Mus.: 11770. f. 7.

[3]) Über W. Oxberry vgl.: Dictionary of National Biography, London 1885—1901, Bd. 43, p. 3—5. — Allibone's Dictionary of English Litterature and British and American Authors, Philadelphia 1902, p. 1479. — Oxberry's Dramatic Biography, and Histrionic Anecdotes. London 1826. Vol. I, p. 233 ff.

London: Published for the proprietors, by W. Simpkin, and R. Marshall, Stationers Court, Ludgate-Street; and C. Chapple, 59, Pall Mall. 1819.

Bei Oxberry findet sich eine genaue Angabe der Aufführungszeit:

Time of Representation:
I. 27 min.; II. 27 min.; III. 24 min.; IV. 15 min.; V. 16 min.
One hour and forty-nine minutes.

Ferner ist genau die Kleidung der einzelnen Personen angegeben.

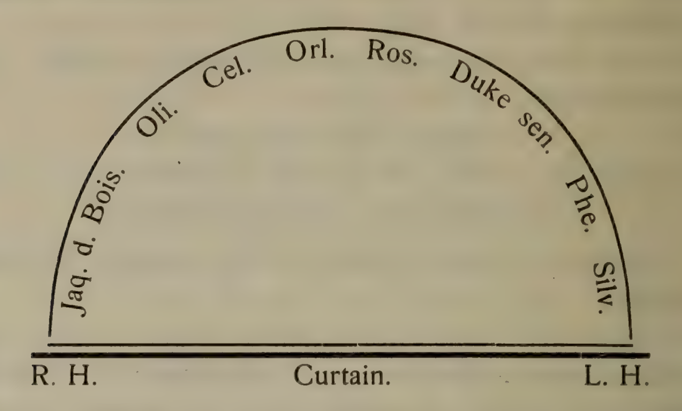
Text und sogar Interpunktion stimmen ganz mit Kembles Bearbeitung überein; nur hat Oxberry I, 3, 82—83 gestrichen, wodurch der Sinn etwas geändert wird: es hat bei Oxberry den Anschein, als wolle der Herzog von vornherein seiner Tochter alle Klagen um die verlorene Freundin verbieten (Oxberry zieht die erste Halbzeile von 84, die sonst zu 82—83 gehört, zu der zweiten Halbzeile von 84).

Die Bühnenanweisungen sind in Oxberrys Bearbeitung insofern genauer als bei Kemble, als immer R. H., L. H., S. E., R. H., U. E.[1]) etc. angegeben ist, was bei Kemble fehlt. Auch sonst sind die Bühnenanweisungen bei Oxberry vollständiger (bei Kemble fehlen stets die Anweisungen, die Oxberry immer sehr eingehend gibt: Crosses to —, kneels, rises u. a. m.).

---

[1])
R. H. — Right Hand.
L. H. — Left Hand.
S. E. — Second Entrance.
U. E. — Upper Entrance.
M. D. — Middle Door.
D. F. — Door in Flat
R. H. D. — Right Hand Door.
L. H. D. — Left Hand Door.

Für die Schlußstellung der Personen gibt Oxberry folgende Anweisung:



Touchstone und Audrey haben die Bühne schon vorher verlassen (vgl. auch Kembles Bearbeitung!).

---

9. Bearbeitung.

In

Cumberland's British Theatre, with Remarks, Biographical and Critical. Printed from the Akting Copies. As performed at the Theatres Royal, London. London 1829, Volume III.

findet sich

As you like it. A Comedy in Five Akts. By William Shakespeare. Printed from the Akting Copy, with Remarks, Biographical and Critical, by D.-G.[1]) To which are added:

---

[1]) D.-G. ist eine Abkürzung für den Namen des Herausgebers George Daniel. Über Daniels Leben vgl. Dictionary of Nat. Biogr., London 1885—1901, vol. 14, p. 22—24. — Allibone, a. a. O., vol. I, p. 473. — The Era, 3rd April 1864. — The Athenaeum 1864, vol. I, p. 512. — Notes and Queries, 3rd ser., V, p. 346 und VI passim. — The Gentleman's Magazine, 1864 pt. II. p. 450 - 455. — Wrage, Rost. Diss., 1909, p. 49. — Dict. of Nat. Biogr., London 1908, vol. V, p. 472—474.

A Description of the Costume, — Cast of the Characters, — Entrances and Exits, — Relative Position of the Performers on the Stage, — and the whole of the Stage Business.

As now performed at the Theatres Royal, London.

Embellished with a fine Engraving, By Mr. White, from a Drawing, taken in the Theatre, by Mr. Cruikshank. London, John Cumberland, 6, Brecknock Place, Camden New Town.

Der Bearbeitung geht eine eingehende Charakteristik der einzelnen Personen, eine Beschreibung der Kostüme und eine Liste vorauf, die angibt, wie die Rollen im Theatre Royal in Covent-Garden damals besetzt gewesen sind.

Im übrigen lehnt sich diese Bearbeitung eng an die von Kemble und Oxberry an.

Der Standpunkt der sprechenden Person ist in den meisten Fällen durch Anweisungen wie R. C., L. C., L. R. etc. genau bezeichnet.

An einigen Stellen ist der zu Grunde gelegte Text Oxberrys durch Daniel noch etwas gekürzt; so sind folgende Zeilen gestrichen:

I, 3 (Gl.-Ed. I, 2): 222—227.
II, 5 (Gl.-Ed. II, 4): 94—95.
III, 2 (Gl.-Ed. III, 2): 207—216 (— making).
IV, 1 (Gl.-Ed. III, 4): 23—27.
IV, 2 (Gl.-Ed. III, 5): 97—98.
IV, 3 (Gl.-Ed. V, 1): 216—233.

Andererseits hat Daniel einige Zeilen, die Kemble und Oxberry aus ihren Bearbeitungen gestrichen haben, in seiner Bühneneinrichtung stehen lassen; z. B.

I, 4 (Gl.-Ed. I, 3): 40—42, doch sind die Worte: „Look — anger“ Celia in den Mund gelegt.

II, 4 (Gl.-Ed. II, 5): 40—47 — der zweite Gesang Amiens' und seiner Freunde und Genossen.

III, 2, 137—140, 149—152, 157—160 (das Liedchen ist also von George Daniel ungekürzt übernommen).

IV, 3 (Gl.-Ed. IV, 3): 82—89. Die Zeilen IV, 3, 122—124 (— men) spricht hier Rosalind, nicht Celia.

In V, 3 (Gl.-Ed. V, 4) sind nach 130 die Worte Hymens eingeschoben:

Whiles a wedlock hymn we sing
Feed yourselves with questioning.

(Gl.-Ed. V, 4, 143—144.)

Der zweite Gesang Hymens (Gl.-Ed. V, 4, 131—152) ist nicht gestrichen.

---

10. Lacys Bühnenausgabe.

In

Lacy's Acting Edition of Plays, Dramas, Extravagances, Farces etc. etc. as performed at the various Theatres, edited and published by Thomas Hailes Lacy [1]), Wellington Street, Strand, London

findet sich im 25. Band [2]):

As you like it. A Comedy in Five Acts. By William Shakespeare. London 1850.

Diese Bühnenausgabe von „As you like it“ zeigt eine weitgehende Übereinstimmung mit Daniels Bearbeitung. Auch hier sind die Kostüme vorgeschrieben, und dem Text ist eine Liste vorangestellt, die die Besetzung der einzelnen Rollen enthält, wie sie bei einer Aufführung in Drury-Lane am 1. Oktober 1842 gewesen ist.

Der Herausgeber gibt immer genau an, durch welchen Eingang die einzelnen Personen die Bühne zu betreten haben, und schreibt für rechts und links je drei Ein- resp. Ausgänge vor.

---

[1]) Vgl. über Lacy: Dict. of Nat. Biogr., Vol. XXXI, p. 389. — Era, 10. Aug. 1873, p. 11; 30. Novbr. 1873, p 7. — Illustrated London News, 20. Septbr. 1873, p. 279.

[2]) Im Brit. Mus. 2304. d. 29.

Akt I stimmt fast ganz mit Akt I in der Cumberlandschen Ausgabe überein. Nur sind in I, 3 (Globe-Ed. I, 2) die Zeilen 238, 239, 242 nicht gestrichen.

In I, 4 (Gl.-Ed. I, 3) werden die Worte: „With his eyes full of anger“ (Gl.-Ed. I, 3, 42) von Celia gesprochen. Die Zeilen 82—84 (— gone) sind nicht gestrichen.

Globe-Ed. II, 3 ist vom Herausgeber dem I. Akt als 5. Szene hinzugefügt, und zwar ist sie ohne jede Streichung und Änderung übernommen.

In Akt II ist eine weitere Szenenverschiebung vorgenommen, wie aus folgender Zusammenstellung erhellt:

Lacy	Cumb.	Globe-Ed.
II, 1	II, 2	II, 1
II, 2	II, 3	II, 2
II, 4	II, 4	II, 5
	und II, 5	und II, 4
II, 4	II, 6	II, 6
II, 5	II, 7	II, 7.

Gestrichen ist außer den auch in der Cumberlandschen Ausgabe weggelassenen Zeilen nur II, 1, 18, 1. Halbzeile. Dagegen sind in II, 4 die Zeilen 94—95 vom Herausgeber nicht gestrichen.

Akt III zeigt weitgehende Übereinstimmung mit Globe-Ed. III.

Gestrichen sind

III, 2, 49—76 (you told —)
124—130
206—207 (one inch — discovery).

Globe-Ed. III, 3 ist hier — wie in mehreren schon behandelten Ausgaben und Bearbeitungen — mit der 2. Szene zusammengezogen. Jaques tritt nicht auf. Weggelassen sind ferner — aus früher schon erwähntem Grunde — die Szene mit Sir Oliver Martext (62—97) und 99, 2. Halbzeile — 100. Der Gesang Touchstones ist übernommen.

Im IV. Akt sind ebenfalls eine Reihe von Zeilen, die in der vorigen Bearbeitung gestrichen waren, wiedereingefügt. Die Szenen-Einteilung ist wie in der Cumberlandschen Ausgabe.

In Akt V ist die Szenen-Einteilung geändert:

Cumb.	Lacy.	Globe-Ed.
V, 1	V, 1	V, 1
V, 2	V, 1	V, 2
V, 3	V, 2	V, 3.

Im übrigen herrscht Übereinstimmung mit Akt V der Cumberlandschen Ausgabe. Nur die 3. Szene stimmt wieder ganz mit Gl.-Ed. überein.

Der Epilog ist, abgesehen vom ersten Satz, unverändert übernommen.

An den Schluß ist eine Anordnung der Plätze gestellt, die die einzelnen Personen einzunehmen haben:

De Bois. Oli. Cel. Duke. Ros. Orl. Pheb. Silv.

R. L.

Curtain.

In den meisten Fällen sind die in dieser Bühnenausgabe gegebenen Bühnenanweisungen dieselben wie die in der Cumberlandschen Ausgabe von George Daniel vorgeschriebenen. Nur vereinzelt finden sich Abweichungen, durch die aber das Gesamtbild nicht wesentlich geändert wird.

Im ganzen nähert sich diese Ausgabe wieder mehr dem Shakespeareschen Lustspiel, da viele der von früheren Bearbeitern vorgenommenen Streichungen und Kürzungen hierin beseitigt sind.

11. Bearbeitung.

Shakespeare's As you like it.
By Elsie Fogertie.

Standard Plays for Amateur Performance in Girls Schools.

London: Swan Sonnenschein a. Co., Lim., 1907.

Nach einer ausführlichen Einleitung, die die Hauptgesichtspunkte, die bei der Abfassung der Bearbeitung maßgebend gewesen sind, und alles für eine Schulaufführung Beachtens- und Wissenswerte enthält, folgt der sehr verkürzte Text.

Alles, was Globe-Ed. I, 1 und I, 2 vor sich geht, wird als hinter den Kulissen bereits geschehen betrachtet und als bekannt vorausgesetzt.

Akt I

besteht aus Globe-Ed. I, 3 und II, 3. Diese Szenen sind, abgesehen von den Kürzungen II, 3, 50—51, 58, 60—65, wörtlich übernommen.

Akt II

enthält die Szenen: Globe-Ed. II, 1, 4, 5, 6, 7 in folgender Anordnung:

II, 1	Globe-Ed.	II, 4.
II, 2	„	II, 6.
II, 3	„	II, 1. II, 5. III, 7.

Gestrichen ist Globe-Ed. II, 2, um eine Verwandlung des Szenenbildes zu vermeiden.

In den übernommenen Szenen sind folgende Streichungen vorgenommen:

Globe-Ed. II, 4, 47—51 (I broke — milked), 59—63.
„ II, 6, wörtlich entlehnt.
„ II, 1, 46—63.

Globe-Ed. II, 5, 26—29 (but — thanks).
„ II, 7, 38—42 (and in — forms),
45—87 (— of any man).

Akt III

besteht ebenfalls aus 3 Szenen, die in folgender Weise aus Shakespeare entlehnt sind:

III, 1 . . . . Globe-Ed. III, 2.
III, 2 . . . . „ III, 3, 1—47, 101—107.
III, 3 . . . . „ {III, 4. III, 5.}

Aus demselben Grunde, aus dem in Akt II die 2. Szene gestrichen ist, ist hier III, 1 der Globe-Edition nicht mit übernommen. In den entlehnten Szenen sind folgende Zeilen weggelassen:

Globe-Ed. III, 2, 49—90 (you told —), 113—114, 117—118, 124—130, 149—156, 215, 287—292, 236—243.
„ III, 3, 10—11, 32, 48—100, 108—109.
„ III, 4, 9—10 (marry — children), 14—19, 45—49 (quite — guides).
„ III, 5. 20—27 (— do hurt), 52—53 ('tis such — her), 66—69 (— words), 97—104, 113—123.

In III, 3 (Bearb. III, 2) sind die Personen Jaques und Sir Oliver Martext hier wie in den meisten Bearbeitungen aus schon früher angegebenen Gründen gestrichen.

Akt IV

zerfält in drei Szenen (wie Globe-Ed.). Gestrichen sind:

Gl.-Ed IV, 1, 4—25, 56—67 (besides — than you.), 75—78 (Very good — to kiss), 84—89 (your suit.), 140—142 (and certainly — winged.), 162—179 (make — fool), 206—208 (we must — nest.).
„ IV, 2, wörtlich übernommen.
„ IV, 3, 6—75 (um die Handlung möglichst zu vereinfachen), 86—89 (The boy — her brother),

115 (with — dry), 140—142 (der Bearbeiterin kommen wohl Tränen bei Männern zu unnatürlich vor!), 151.

Akt V

enthält 4 Szenen. Dieser Akt lehnt sich eng an Globe-Ed. V an.

Szene 1.

Gestrichen: 3—6 (— Martext.), 32—39 (I do — to open.), 66—67.

Szene 2

Gestrichen: 4—5 (and will — her), 10—11 (consent — each other), 33—34 (— the fight of two rams –), 42—45 (or else — part them), 57—65 (that — please.).

Szene 3.

Die Worte: „We lost not our time" (39) sind dem zweiten Pagen in den Mund gelegt.

Szene 4.

Gestrichen: 5—25, 57—58 (of the country copulatives.), 65—68, 99—103, 147—152, 155—156, 174—175, 179, 196.

Der Epilog ist wörtlich übernommen bis auf folgende Worte, die gestrichen sind:

20—21: and breaths — not,
22: — or sweat breaths.

Welche Gesichtspunkte bei dieser Bearbeitung des Shakespeareschen Lustspieles maßgebend gewesen sind, liegt auf der Hand. Durch Streichung einiger Szenen wird ein mehrfacher Wechsel des Schauplatzes vermieden und so die Aufführung bedeutend vereinfacht. Alle schwer verständlichen Stellen sind, soweit dies ohne großen Schaden für das ganze Lustspiel geschehen konnte, weggelassen. Besonders aber sind alle nur irgendwie anstößigen Zeilen, die für die Auffassung der Zeit, in die die Abfassung der Shakespeareschen Komödie fällt, durchaus nichts Unanständiges oder Un-

moralisches enthielten, mit großer Sorgfalt aus der Bearbeitung entfernt — mit vollem Recht, wenn man den Zweck der Bearbeitung in Betracht zieht, und jedem, der in England war, sehr wohl verständlich, wenn er die strengen Anschauungen der gebildeten Kreise kennt.

Zur Erleichterung des Einstudierens gibt die Bearbeiterin in kurzen Randbemerkungen genaue Bewegungs- und Stellungsvorschriften.

Während meines Aufenthaltes in London in den Monaten Februar, März, April und Mai 1909 wurde „As you like it" im Court Theatre aufgeführt. Leider war es mir trotz mehrfacher angestrengter Bemühungen nicht möglich, mir das Manager Book für diese Aufführung zu verschaffen, so daß ich nur, als ich der Vorstellung beiwohnte, einige geringe Streichungen konstatieren konnte.

Über diese Neubearbeitung und Aufführung fand sich folgende Notiz in der

Sunday Times, 18. April, 1909:

Undoubtedly the production of Shakespeare without the usual paraphernalia has its special attractions, but when the stage is merely curtained and imagination has to supply a good deal of the environment, it is necessary that both acting and diction should be perfect.

Now at the Court Theatre Mr. Gerald Lawrence and Miß Fay Davies have made a very respectable effort to give us as much Shakespeare as possible, and as little of the scenic artist as would place the poetry of „As you like it" in haut-relief.

To a certain extent they have improved upon the methods of the Elizabeth an Stage Society by adopting the principles of Mr. Gordon Craig, that is, to obtain a maximum of illusion by a minimum of decoration. In this respect they have been very successful, because the forest of Arden,

represented, by a few trees and stumps of realistic design, and curtains, which, after the manner of wall-paper, produce a make belief of verdure, has indeed a picturesque aspect.

We feel, if I may term it so, the pastorality of the play, and consequently our imagination is not marred by the mechanical hardness of mere curtains which are supposed to take the place of tableaux.

If Shakespeare is to succeed beyond the usual ballast with which up-to-date stage-directors love to adorn him, the Gordon Craig system will certainly contribute to this desirable end. But, of course, the plainer the scenery the greater is the demand upon the individual actor, and the performance, such as it was at the Court Theatre, created an impression that the interpreters were not absolutely equal to the task of merely illustrating by the word that which is usually intensified by scenic splendour. —

Dann folgt eine Besprechung und Kritik der einzelnen Personen.

Ausländische Bühnenbearbeitungen von Shakespeares „As you like it.“[1]

a. Deutsche Bearbeitungen:[2]

1) Als Manuskript gedruckt.

Dem Theater-Geschäfts-Bureau des Herrn A. Heinrich in Berlin zur alleinigen und ausschließlichen Versendung übergeben.

So wie es euch gefällt.
Lustspiel in drei Aufzügen von Shakespeare.
Nach der Übersetzung von Schlegel und Tiek
bearbeitet von L. Jenke.
Berlin 1850.

2) Den Bühnen gegenüber als Manuskript gedruckt und dem Theater-Kommissionsgeschäft von H. Michaelson in Berlin zum ausschließlichen Bühnen-Debit übergeben. Geschriebene Exemplare sind unrechtmäßig erworben.

Wie es euch gefällt.
Lustspiel in 5 Akten von Shakespeare.
Für die deutsche Bühne eingerichtet von A. von Winterfeldt.
Berlin 1859.
Schnellpressendruck von L. Kolbe,
Leipzigerstr. 86.

---

[1]) Zusammengestellt nach dem Katalog des Brit. Mus. in London.

[2]) Vgl.: Shakespeares „Wie es euch gefällt“ auf der deutschen Bühne. Grenzboten 1864, Nr. 7, und Genée, Geschichte der Shakespeare-Dramen in Deutschland. Leipzig 1870.

3) Wie es euch gefällt.

Lustspiel in fünf Aufzügen von Shakespeare.

Nach A. W. Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne eingerichtet von Dr. Julius Pabst.

(Als Manuskript gedruckt.)

Zunächst zur Aufführung im Königlichen Hoftheater zu Dresden, an Shakespeares dreihundertjährigem Jubiläum.

Dresden 1864.
Druck der Königl. Hofbuchdruckerei
von C. C. Meinhold und Söhne.

4) Wie es euch gefällt.

Lustspiel in drei Aufzügen von William Shakespeare.

Nach Schlegels Übersetzung für die deutsche Bühne bearbeitet von Eugen Kilian.

Herausgegeben von C. Fr. Wittmann.

Regie- und Soufflierbuch mit dem vollständigem Scenarium.

Leipzig,
Verl. von Philipp Reclam jun.
(Bühnen — Shakespeare, 12. Band, Nr. 4065.)

---

b. Niederländische Bearbeitungen:

1) Orlando en Rosalinde.
(As you like it.)

Landspel van William Shakespeare.

Wit het Engelsch vertaald
door
A. S. Kok.
Haarlem 1860.
A. C. Krusemann.

2) In friesischem Dialekt:
As Jiemme It Lije Meie,
in Blijspul,
nuit it Ingels fen William Shakespeare.
Forfryske in mey forkleerjende noten forsjven troch
R. Posthumus.
Dockum 1842.
D. Meindersma, Wz.

---

c. Dänische Bearbeitung:

Livet i Skoven.
Romantisk Lystspil i 4 Akter.
En Bearbeidelse af Shakespeare's „As you like it".
Forste Gang opfort pa det kongelige Theater, den 1ste September 1849.
Kiobenhavn.
Forlagt af J. H. Schubothes Boghandling.
Trykt hos J. C. F. Graebe.
1850.

---

d. Französische Bearbeitungen:

Comme Il Vous Plaira.
Comédie en trois actes et en prose tirée de Shakspeare et arrangée par George Sand.
Représentée pour la première fois à la Comédie Française, le 12 avril 1856.
Paris,
Librairie Nouvelle,
Boulevard des Italiens, 15, en face de la maison dorée.
La traduction et la réproduction sont réservées. 1856.

Über diese Bearbeitung vgl.:

A Letter to M. Regnier, of the Théâtre français, by George Sand, upon her Adaptation to the French Stage of Shakespeare's „As you like it".

Translated by Theodosia Lady Monson. London 1856.

John Chapmann, 8, King William Street, Strand.[1])

Diesem, vom 10. April datierten Briefe entnehme ich die folgenden Zeilen:.[2])

— — — It is not, therefore, possible to translate Shakespeare literally for the stage, and if it is ever admissibe, to condense, abstract, and modify, it is surely so in dealing with this uncurbed genius which owned no restraint. Doubtless, it is sacrilege resolving thus to act, because it is easy to see — considering the text alone, — that it is never his genius which fails, not even where our modern delicacy ist most wounded; where he puts words into the mouths of the lowest beings, whom we know not how to class, it is still with an energy, and a colour of truth which makes one thrill as though one heard them. But this sacrilege must be committed, or the work left to indulgent scholars.

It is upon the sweetest of his dramatic romances that I have dared to lay my hands. I do not say that in it I found fewer somewhat too lively conversations, — at least too violent situations, — to suppress, but the want of order in the composition, or, I may say, the absence of plan, authorized some sort of arrangement. After one act full of movement, — after exhibiting a charmingly interesting subject, where characters full of life and grace, full of villany or of profound thought, are portrayed with the master's hand, — the romance becomes the idyllic, melts into soft reverie, capricious songs, almost fairy-like adventure, —

---

[1]) Im Brit. Mus.: 11766. $\frac{\text{b b b. 44}}{\text{1—5.}}$

[2]) Entnommen den Seiten 16—20 und 23.

into conversations either sentimental, satirical, or burlesque, — into teazing love adventures, — into poetic challenges, — until it pleases Rosalind to go and embrace her father, Orlando to recognize her under her disguise, Oliver to go to sleep under a palm of the fantastic forest, where a lion, — yes, a real lion in the forest of Ardennes! — comes to devour him, and, finally, the hymeneal god in person to descend from the trunk of a tree to marry every-body, and some the most ill-assorted possible – the simple Audrey with the rollicking Touchstone, and the devoted Celia with the detestable Oliver. It pleased Shakespeare thus to proceed, and, without doubt, — — — Be it, how it may, however, I have saved the most beautiful passages in this work from complete neglect, and seized on this way that dignified character of Jaques, so solemnly drawn, that Alcestes of the Middle Ages, who came and murmured such melancholy words into the ear of Shakespeare, ere coming to reveal all his sorrows to Molière, I have always tenderly loved Jaques — and I have taken the liberty of bringing him back to love, imagining I saw in him the same character which fled Celimene to live in the depths of a forest, and who there found a Celia worthy to cure his wounds. Here is my own romance inserted in that of Shakespeare; and, also romantic, it is not more improbable than the sudden conversion of Oliver. If I have succeeded in giving some idea of this simple pastoral, which blends philosophy with gaiety, poetry with heroism and love, I shall have accomplished my aim, which was to prove, that working entirely to surprise and enchant an audience by great dexterity of plan, does not fulfil all the intentions of dramatic art; and that without all those means which we have acquired by modern science, one can charm the heart and the imagination, if heart and imagination be not a dead letter in these our times.

Vita.

Am 11. Juni 1887 wurde ich, Wilhelm Bibeljé, als Sohn des Kaufmanns Ludwig Bibeljé zu Grabow i. Meckl. geboren. Hier besuchte ich das Realprogymnasium und erwarb mir Ostern 1903 die Berechtigung zum einjährig-freiwilligen Militärdienst. Nach dreijährigem Aufenthalt auf dem Großherzogl. Realgymnasium zu Ludwigslust, das ich Ostern 1906 mit dem Zeugnis der Reife verließ, studierte ich neuere Sprachen in Heidelberg, Leipzig und Rostock. Sprachlicher Studien, besonders der Vorarbeiten zu vorliegender Dissertation wegen hielt ich mich vom Februar bis Mai 1909 in London auf, wo ich in der Bibliothek des Britischen Museums arbeitete. Das Rigorosum bestand ich am 15. November 1910.

Vorlesungen hörte ich vorzugsweise bei folgenden Dozenten: Hoops, Strachan, Schneegans, Ehrismann, Windelband. — Wülker, Deutschbein, Davies, Wundt, Lamprecht, Sievers, Köster. — Lindner, Erhardt, Golther, Zenker.

Zum Schluß danke ich Herrn Professor Dr. Lindner, der mir die Anregung zu vorliegender Dissertation gab, aufrichtig für das Interesse, das er meiner Arbeit entgegengebracht hat.

Lehmann & Bernhard, Hofbuchdrucker, Schönberg i. M.